ernst robert curtius

Literatura europea y Edad Media Latina (I)

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

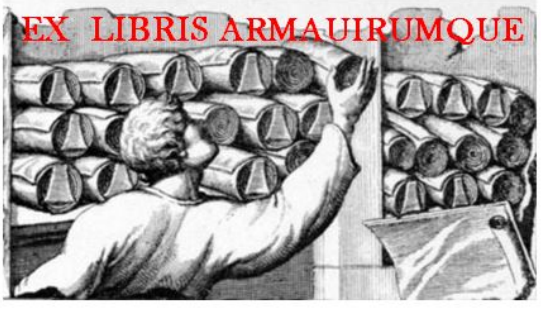
LITERATURA EUROPEA
Y EDAD MEDIA LATINA

por

ERNST ROBERT CURTIUS

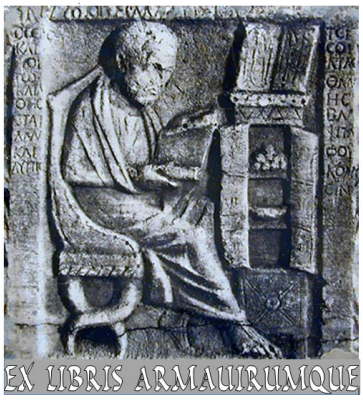
I

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO-ARGENTINA-BRASIL-COLOMBIA-CHILE-ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA-PERÚ-VENEZUELA

Primera edición en alemán, 1948
Primera edición en español, 1955
Primera reimpresión (FCE-España), 1976
Quinta reimpresión (FCE-España), 1995



Título original:
Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter
© 1984 A. Francke AG Verlag, de Berna

Traducción de:
MARGIT FRENK ALATORRE
ANTONIO ALATORRE

D.R. © 1955, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S.A. DE C.V.
Av. Picacho Ajusco, 227. México, D.F. 14200
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ESPAÑA, S.L.
Vía de los Poblados, s/n. (Edif. Indubuilding-Goico, 4.º, 15), 28033 Madrid

I.S.B.N.: 84-375-0090-7 (Obra completa)
I.S.B.N.: 84-375-0091-5 (Tomo I)
Depósito Legal: M. 12.102-1995

Impreso en España

ADVERTENCIA DE LOS TRADUCTORES

Cuando la presente traducción estaba terminada, el profesor Curtius hizo que la Editorial Francke, de Berna, nos enviara un juego de pruebas de la segunda edición alemana (1954) de esta obra; hemos tenido así la oportunidad de introducir en nuestras cuartillas los muchos cambios y añadidos que aparecen en dicha edición. Otras adiciones y supresiones fueron aprobadas o sugeridas por el autor, quien tuvo la gentileza de leer más de la mitad de nuestro trabajo. De la versión inglesa (1953) adoptamos unas pocas notas, haciendo constar su procedencia. Finalmente, por propia iniciativa, hemos puesto en notas de pie de página y entre corchetes algunos datos adicionales, procedentes en buena parte del artículo-reseña de María Rosa Lida de Malkiel sobre este libro.*

Las traducciones de los textos literarios citados son casi siempre nuestras. De muchos poemas griegos y latinos —o de lenguas más modernas— no existen traducciones castellanas, o, si existen, suelen ser inexactas o anticuadas. Además, queríamos que hubiera cierta unidad de estilo. Traducimos siempre de las lenguas originales, tratando de conservar las formas de versificación de los poemas. Cuando éstos no se traducen en verso en la edición alemana, sino en prosa y en notas de pie de página, nosotros hemos hecho otro tanto, salvo en dos o tres casos en que damos una versión poética. Traducimos, por lo demás, muchos textos —latinos sobre todo— que en la edición original no llevan su co-

* M. R. Lida de Malkiel, "Perduración de la literatura antigua en Occidente (a propósito de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter)*", *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 99-131. Podrá ser útil para el lector tener en cuenta otras reseñas de este libro. Tenemos noticia de las siguientes: Erich Auerbach, en *Modern Language Notes*, LXV, 1950, pp. 348-351, y en *Romanische Forschungen*, LXII, 1950, pp. 237-245; Ángel J. Battistessa, en *Logos* (Buenos Aires), VI, 1951, pp. 262-274; Félix Díez Mateo, en *Mar del Sur* (Lima), 1951, núm. 16, pp. 83-87; Edmond Faral, en *Romania*, LXXI, 1951, pp. 113-115; M. L. W. Laistner, en *Speculum*, XXIV, 1949, pp. 259 *ss.* F. Neubert, en la *Neuphilologische Zeitschrift*, III, 1951, pp. 163-174; R. L. Politzer, en *Comparative Literature*, V, 1953, pp. 171-176; G. Rohlfs, en el *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, CLXXXVII, 1950, pp. 139-140; Kurt Sulger, en la *Romanic Review*, XLI, 1950, pp. 208-211; E. Van Jan, en la *Deutsche Literaturzeitung*, LXXII, 1951, pp. 202-207, Paul Zumthor, en *Neophilologus*, XXXIV, 1950, pp. 60-61, y el mismo en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXVI, 1950, pp. 151-169.

rrespondiente versión alemana. No seguimos esta norma en los Excursos, debido a su carácter más especializado.

Los datos bibliográficos de las obras citadas son casi siempre más completos que en la edición alemana. En la "Advertencia bibliográfica" de esa edición se excusa el autor por la manera escueta y compendiosa como se refiere a los libros consultados, y remite al lector interesado a dos o tres obras eruditas, en especial la *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* (1911-1931) de Max Manitius. Con el objeto de facilitar la tarea a quienes no tienen a mano obras de consulta como ésa, nos hemos tomado el trabajo —esperemos que no estéril— de completar las referencias, añadiendo el lugar de impresión, y con frecuencia también la fecha o el título, salvo contados casos en que esto no nos fué posible. Los datos completos de las obras citadas más a menudo, así como la explicación de las abreviaturas, se encontrarán al final del libro.

El Apéndice ("Las bases medievales del pensamiento occidental") no aparece en ninguna de las ediciones alemanas; el profesor Curtius nos ha autorizado a traducirlo de la edición inglesa.

Finalmente, para la redacción del Índice, el Fondo de Cultura Económica ha tomado como modelo el excelente Índice de la versión inglesa, preparado por el Dr. Alexander Gode von Äsch.

MARGIT FRENK ALATORRE
ANTONIO ALATORRE

El Colegio de México, 1954.

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

Los trabajos preparatorios de este libro se iniciaron en 1932. Sobre su origen hablé ya en la revista *Die Wandlung*, de Heidelberg, en 1945; no reproduzco aquí esas páginas porque después reelaboré el libro entre los años de 1946 y 1947. Lo que ahora tengo que decir al respecto podrá verse en la "Ojeada retrospectiva" del capítulo XVIII.

Cuando di comienzo a mis estudios preliminares, acababa yo de publicar un ensayo polémico sobre el peligro en que estaba la vida espiritual de Alemania *(Deutscher Geist in Gefahr*, 1932). En él denunciaba la capitulación de la intelectualidad alemana, el odio a la civilización y sus motivos político-sociales. El presente libro nació del afán de contribuir a la comprensión de la tradición occidental, en la medida en que ésta se manifiesta literariamente. Va dirigido no sólo al lector erudito, sino también a quienes se interesan por la literatura en cuanto literatura. Los estudios de carácter más especializado aparecen al final, como excursos.

No ha estado a mi alcance la literatura científica extranjera de los años de guerra y postguerra. Además, desde 1944 una parte de la Biblioteca de la Universidad de Bonn está inutilizada, y otra fué incendiada durante un bombardeo. De ahí que más de una cita haya quedado sin cotejar y más de una fuente sin revisar.

ERNST ROBERT CURTIUS

Bonn sobre el Rin, diciembre de 1947.

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN *

Cuando publiqué el presente libro, no creí que fuera a despertar interés. No correspondía a ninguna de las tendencias científicas, literarias y filosóficas que preocupan al mundo contemporáneo. El hecho de que a pesar de eso haya sido acogido con atención y con simpatía constituyó para mí una grata sorpresa.

Mi libro no es producto de un interés puramente científico, sino que nació de un espíritu preocupado por la preservación de la cultura occidental. Lo que con él pretendo es ayudar a comprender la tradición de esa cultura, en la medida en que se manifiesta en el campo literario; me he esforzado por poner de manifiesto su unidad en el espacio y en el tiempo, sirviéndome de métodos nuevos. En el caos espiritual de la época presente, se ha hecho necesario —y también posible— demostrar esa unidad de las tradiciones culturales de Occidente. Pero ello sólo puede realizarse partiendo de un punto de vista universal: y la latinidad nos ofrece justamente ese punto de vista. El latín fué la lengua cultural de los trece siglos que median entre Virgilio y Dante. Sin ese trasfondo latino es imposible entender las literaturas vulgares de la Edad Media.

Algunos críticos han objetado que paso por alto varias importantes manifestaciones de la literatura medieval (por ejemplo, la *Chanson de Roland*, los trovadores, el teatro). Quizá esos críticos no leyeron el título del libro. Trata de la Edad Media latina, no de toda la Edad Media. Existen ciertamente buenos estudios sobre las literaturas en lengua vulgar de Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, España. Mi libro no pretende competir con esas obras, sino dar lo que ellas no dan.

La Edad Media latina es uno de los focos de la elipse que aquí consideramos. El otro foco es la literatura europea. Por esa razón hablaré mucho de la Antigüedad griega y romana, y al mismo tiempo de las obras y escuelas de los siglos XVI y XVII. Me atrevo

* [Berna, 1954. Este mismo prólogo antecede, con algunas variantes, a la versión inglesa de Willard Trask, publicada en 1953 por la Bollinger Foundation de Nueva York (Pantheon Books) y por Routledge and Kegan Paul de Londres.]

a esperar que también los conocedores de estos períodos encuentren algo útil en mi libro. Pero mi estudio no se dirige sólo a los especialistas, sino también a los aficionados a la literatura, esto es, a hombres que se interesan por la literatura. En el prólogo a su *History of criticism* ha dicho George Saintsbury: "Un amigo mío, hombre cordial y extraordinariamente competente, pero cuya complexión de pensamiento crítico difiere de la mía, me objetó que yo trato la literatura *como algo en sí mismo*. Me apresuré a admitir la objeción y a declarar que tal es el postulado mismo de mi libro." Claro está que la literatura no puede aislarse totalmente, y esto lo sabía Saintsbury. También en mi libro se encontrarán cosas que yo no habría podido ver sin las investigaciones de un C. G. Jung; se rozan igualmente problemas relacionados con la historia de las costumbres y con la de la filosofía; se incluyen datos sobre las siete artes liberales, sobre las universidades, etcétera. Pero en el foco de la observación está siempre la literatura, con sus temas, sus técnicas, su biología, su sociología.

En mi *Literatura europea y Edad Media latina* se encontrarán noticias sobre el origen de la palabra "literatura" y sobre su sentido primitivo; se verá qué es un canon de escritores, cómo se formó el concepto de "autores clásicos" y de qué manera fué transformándose; se examinan los fenómenos recurrentes o constantes de la biología literaria: el contraste entre "antiguos" y "modernos"; las corrientes anticlásicas que hoy se designan con el nombre de "barroco" y para las cuales yo propongo el término "manierismo". La poesía se estudia en su relación con la filosofía y la teología. Se ve de qué maneras se idealizan en la literatura la vida humana (los héroes, los pastores) y la naturaleza (descripción del paisaje), y cuáles son los tipos fijos que ella ha elaborado con ese objeto. Todas estas cuestiones y otras más son trabajos preparatorios para aquello que yo llamaría la "fenomenología de la literatura". Me parece que se trata de algo distinto de la historia de la literatura, de la literatura comparada y de la ciencia literaria, tal como hoy se las entiende.

La arqueología actual ha realizado sensacionales descubrimientos por medio de fotografías aéreas tomadas desde gran altura. Gracias a esta técnica, los investigadores han logrado descubrir, entre otras cosas, el sistema de defensas que la tardía romanidad

levantó en el Norte de África. Colocados a ras del suelo frente a un montón de ruinas, no podemos ver ese panorama completo que la fotografía aérea nos revela. Pero esa fotografía tiene que amplificarse y confrontarse con el mapa militar. La técnica de la investigación literaria que aquí hemos aplicado presenta cierta analogía con ese procedimiento. Si nos esforzamos por abarcar con la mirada dos milenios o dos milenios y medio de la literatura occidental, podremos realizar descubrimientos que no es posible llevar a cabo desde la punta de un campanario. Por otra parte, sólo podemos llegar a ese panorama completo una vez que el "localismo" de los especialistas nos ha proporcionado minuciosos estudios de detalle. Es cierto que en muchísimos casos faltan trabajos de esa índole. Desde un mirador más elevado es fácil descubrir una serie de tareas que constituyen valiosas minas para la exploración individual. El progreso de las ciencias históricas requiere la mutua colaboración y compenetración de los estudios especializados con el examen del conjunto. Ambos se necesitan y se complementan recíprocamente. La especialización sin el universalismo es ciega. El universalismo sin la especialización es una pompa de jabón. Y, por lo que toca al examen de conjunto en el terreno de la literatura, hay que tener presente el axioma de Saintsbury: *Ancient without Modern is a stumbling block, Modern without Ancient is foolishness utter and irremediable.*

A fin de convencer a mis lectores, tuve que emplear una técnica científica que constituye el fundamento de toda investigación histórica: la filología. Para las ciencias del espíritu, la filología es lo mismo que las matemáticas son para las ciencias físicas. Hay, como dijo Leibniz, dos tipos de verdades: las que sólo pueden hallarse por medio de la razón y no necesitan ni son susceptibles de comprobación empírica, y las que sólo pueden conocerse gracias a la experiencia y son lógicamente indemostrables; verdades necesarias y verdades accidentales, o, como dice Leibniz, *vérités éternelles et vérités de fait.* Las "verdades de hecho" accidentales sólo pueden obtenerse por médio de la filología. La filología es la sierva de las ciencias históricas. Me he esforzado por manejarla con la misma precisión y el mismo rigor con que las ciencias físicas utilizan sus métodos. La geometría basa sus demostraciones en las figuras, la filología en los textos.

Las matemáticas pueden jactarse justamente de su exactitud. Pero también la filología es capaz de rigor; sus resultados tienen que ser susceptibles de comprobación.

ERNST ROBERT CURTIUS

Bonn sobre el Rin, diciembre de 1953.

A la memoria de

GUSTAV GRÖBER
[1844–1911]

y de

ABY WARBURG
[1866–1929]

LEMAS

1. Πάλαι δὲ τὰ καλὰ ἀνθρώποισι ἐξεύρηται, ἐκ τῶν μανθάνειν δεῖ.
HERÓDOTO, I, VIII.

2. Πατέρων εὖ κείμενα ἔργα. POLIBIO, XV, IV, 11.

3. ...*Neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata.* PETRONIO, cap. 118.

4. *Ne tu aliis faciendam trade, factam si quam rem cupis.* Refrán.

5. Tal vez muy pronto se convenzan los hombres de que no hay arte patriótico ni ciencia patriótica. Arte y ciencia pertenecen, como todo lo bueno, al mundo entero, y lo único capaz de impulsarlos es un libre intercambio entre todos los hombres de una misma época y un respeto constante de lo que nos ha quedado del pasado.
GOETHE, *Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland* (1801).

6. Hasta las épocas de decadencia y ruina tienen derecho a nuestra simpatía.
JACOB BURCKHARDT, *Werke*, XIV, p. 57.

7. Una intuición desinteresada, un comienzo insignificante preceden siempre a la búsqueda consciente, a la comprensión total del objeto. Después, el investigador recorre el espacio a grandes saltos, en persecución de su meta. Con un equipo de ideas incompletas acerca de temas análogos parece poder captar el conjunto aun antes de conocer su naturaleza y sus detalles. Al juicio precipitado sigue entonces el reconocimiento de los yerros, y luego, lentamente, la decisión de aproximarse al objeto paso a pasito, de contemplarlo fracción tras fracción, y de no descansar hasta llegar a la convicción de que así, y sólo así, hay que interpretarlo.
GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie*, I, 1888, p. 3.

8. La unión y equiparación de lo microscópico y lo macroscópico constituyen el ideal del trabajo científico.
HUGO SCHUCHARDT, 1915.

9. *On aurait souhaité de n'être pas technique. À l'essai, il est apparu que, si l'on voulait épargner au lecteur les détails précis, il ne restait que des généralités vagues, et que toute démonstration manquait.*
ANTOINE MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, 1928.

10. Un libro de ciencia tiene que ser de ciencia; pero también tiene que ser un libro.
JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras*, 1932, p. 963.

I

LITERATURA EUROPEA

A partir del siglo XIX, el conocimiento de la naturaleza ha hecho progresos más notables que en todas las épocas anteriores. En comparación con los realizados hasta entonces, estos progresos bien pueden llamarse inconmensurables; han modificado las formas de la existencia, y están creando nuevas posibilidades, cuyo alcance no puede preverse todavía. Menos notorios, por ser menos visibles, han sido en cambio los progresos del conocimiento histórico. No modifican éstos las formas de vida; lo que modifican son las formas de pensar de quienes participan en ese conocimiento, y conducen a un ensanchamiento y a una iluminación de la conciencia. Es posible que, a la larga, las repercusiones de este proceso contribuyan poderosamente a la solución de las tareas prácticas de la humanidad, pues los mayores enemigos del progreso moral y social son la apatía y la estrechez de la conciencia, junto con las pasiones antisociales de toda clase y con la pereza intelectual, o sea el principio del menor esfuerzo espiritual, la *uis inertiae*.

Los progresos realizados en el conocimiento de la naturaleza son verificables; no hay posibles diferencias de opinión en lo que respecta a la periodicidad de los elementos químicos. En cambio, en los progresos del conocimiento histórico sólo podemos participar voluntariamente; no tienen resultado práctico en el orden económico ni en el social; de ahí que choquen con la indiferencia, si es que no con la oposición, del egoísmo de los intereses, encarnado en los representantes del poder.[1]

[1] Quizá no sea inoportuno llamar la atención sobre una advertencia hecha por Max Scheler en el año de 1926: "La democracia ampliada, aliada en un tiempo de la libre investigación y de la filosofía y enemiga de la supremacía alcanzada por el espíritu supeditado a la Iglesia, se va convirtiendo gradualmente en la mayor amenaza de la libertad espiritual. El tipo de democracia que condenó en Atenas a Sócrates y Anaxágoras está surgiendo de nuevo en Occidente y acaso también en la América del Norte. Los hechos nos hacen ver, ya hoy, que sólo una democracia militante, predominantemente liberal con las *élites*, puede ser aliada de la ciencia y de la filosofía. La democracia triunfante, que ha acabado por extenderse a mujeres y adolescentes, no es amiga, sino más bien enemiga, de la razón y de la ciencia." (Max Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig, 1926, p. 89.)

Las vanguardias del conocimiento histórico son siempre unos cuantos individuos aislados a quienes las conmociones históricas —guerras, revoluciones— obligan a plantearse nuevas preguntas. Tucídides se sintió impulsado a escribir su obra histórica porque vió en la guerra del Peloponeso la mayor de todas las guerras; San Agustín escribió la *Ciudad de Dios* bajo la impresión de la conquista de Roma por Alarico; la obra político-histórica de Maquiavelo es reflexión sobre la entrada de los franceses en Italia; la Revolución de 1789 y las guerras napoleónicas hicieron surgir la filosofía de la historia hegeliana; a la derrota de 1871 siguió la revisión de la historia francesa por Taine, y al establecimiento de la dinastía Hohenzollern, la consideración "intempestiva" de Nietzsche sobre "la utilidad y desventaja de la historia para la vida", preludio de las discusiones modernas sobre el "historicismo". El resultado de la primera Guerra Mundial hizo que tuviera tanta repercusión en Alemania la *Decadencia de Occidente* de Spengler. La inconclusa obra de Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme* (1922), estuvo apoyada en cimientos más profundos, y alimentada por toda la filosofía, teología e historia alemanas; la formación de la moderna conciencia histórica y su problemática actual están expuestas en esa obra de manera no superada hasta ahora. El enfoque histórico de todos los contenidos espirituales y de los valores espirituales estaba más desarrollado en Alemania que en los demás países. En Ranke ese enfoque iba ligado al goce de la contemplación estética *(Mitwissenschaft des Alls,* esto es, identificación cognoscitiva con el todo); también lo encontramos en Burckhardt, aunque atenuado por la conciencia de las profundas sombras que oscurecen el panorama; esa misma conciencia le inspiró sus proféticas advertencias contra las degeneraciones de la omnipotencia del Estado, convertidas en realidad durante el siglo XX.

La publicación de fuentes y las excavaciones de los siglos XIX y XX proporcionaron a la ciencia histórica una enorme cantidad de materiales. De las cuevas del Périgord surgió la cultura del paleolítico; de la arena egipcia, los papiros. La cultura cretense arcaica y la hitita en los tiempos prehistóricos de la cuenca mediterránea, la época primitiva de Egipto y de los países del Eufrates, así como la exótica cultura de los mayas y la de la India primitiva se pusieron al alcance de los estudiosos. La cultura

europea se destacaba de todo ello como una "unidad de sentido" de carácter peculiar, y el examen del historicismo se convirtió para Troeltsch en definición del "europeísmo". Si muchos objetaban al historicismo su desalentador relativismo o tomaban ante él una actitud escéptica, Troeltsch le dió una orientación positiva, asignándole una gran tarea, realizable sólo a lo largo de muchas generaciones: "La idea de la reconstrucción significa superar a la historia con la historia y allanar la plataforma de un nuevo crear."

La primera Guerra Mundial había dejado al descubierto la crisis de la cultura europea. ¿Cómo surgen, crecen y decaen las culturas y los complejos históricos que las apoyan? Sólo una morfología comparada de las culturas, que procediera con suma exactitud, podría aspirar a contestar esa pregunta. El historiador inglés Arnold J. Toynbee fué quien se propuso esta tarea.[2] Su visión de la historia puede significar para todas las ciencias del espíritu una revisión de fundamentos y un ensanchamiento de horizontes paralelo al realizado en la física atómica. La visión de Toynbee se diferencia de todas las precedentes filosofías de la historia por su amplitud de miras y por un empirismo que la coloca dentro de la mejor tradición inglesa. Está, además, libre de supuestos dogmáticos deducidos de un principio. ¿Cuáles son las totalidades últimas de la historia que debe tener en cuenta el historiador para llegar a campos de estudio comprensibles *(intelligible fields of study)?* No son Estados, sino complejos históricos más amplios, que Toynbee llama "sociedades" y que nosotros podemos denominar culturas. ¿Cuántas hay? Veintiuna, ni más ni menos. Es, como se ve, un número muy reducido, aunque suficiente para permitir comparaciones.

Cada uno de esos complejos históricos se enfrenta, en virtud de su ambiente físico e histórico y de su evolución interna, a ciertos problemas, que deben confirmar su eficacia. Son pruebas en que triunfa o sucumbe. Su destino depende de que las resuelva y de cómo las resuelve. En Europa, las antiguas ciudades-estados de Grecia ofrecen, en la época que va más o menos del

[2] A. J. Toynbee, *A study of history*, Oxford, vols. I-III, 1934, y IV-VI, 1939 (los últimos tomos están aún por imprimirse). En forma compendiada: *History, A study of history*, by A. J. Toynbee. Vols. I-VI abridged into a single volume by D. C. Somervell, Londres, Nueva York, 1946; 2ª ed., 1947. Cf. mi ensayo sobre Toynbee en *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, 2ª ed., Berna, 1954, pp. 347-379.

año 725 al año 325, ejemplos de la actitud adoptada por diversos miembros de un complejo histórico ante una misma situación. Su problema común era la creciente escasez de víveres debida al aumento de la población. Algunos estados, como Corinto y Calcis, se resuelven por la colonización de ultramar; Esparta satisface su necesidad de tierras conquistando la vecina Mesenia, y esto la obliga a la total militarización de sus formas de vida, lo que a su vez conduce a la paralización cultural; Atenas dedica a la exportación su agricultura y sus productos manufacturados, como la cerámica, y crea instituciones políticas capaces de hacer participar en el poder a las clases sociales que han surgido con el nuevo sistema económico.

¿A qué prueba tuvo que enfrentarse Roma? La más decisiva fué la secular guerra con Cartago. Después de la primera Guerra Púnica, Cartago conquista a España para aprovechar las riquezas de su subsuelo como compensación de las pérdidas sufridas; allí mismo, Roma choca contra ella, dando lugar a la segunda Guerra Púnica. Después de una difícil victoria, Roma ha de ocupar España y asegurar, además, su comunicación por tierra con la Península; de ahí la conquista de la Galia por César. ¿Por qué se detuvieron los romanos en el Rin, en lugar de avanzar hasta el Vístula o hasta el Dniéster? Porque en la era de Augusto, después de dos siglos de guerras y revoluciones, estaba ya agotada la fuerza vital de Roma. Los trastornos económicos y sociales que siguieron a la segunda Guerra Púnica habían obligado a Roma a importar grandes cantidades de esclavos del Oriente. Éstos se constituyen en un "proletariado interno", introducen en Roma religiones orientales y serán el terreno sobre el cual habrá de irrumpir el cristianismo, bajo la forma de "Iglesia universal", en el organismo del Estado universal romano. Cuando el complejo histórico grecorromano, del cual son "proletariado externo" los germanos, se ve sustituído —después del interregno de la invasión de los bárbaros— por el nuevo complejo histórico de Occidente, éste cristaliza en torno a la línea Roma-Galia septentrional, ya trazada por César. Pero los "bárbaros" germánicos caen en manos de la Iglesia, que había sobrevivido a la última etapa —estado universal— de la cultura antigua, y pierden con ello la posibilidad de hacer una efectiva contribución espiritual al nuevo complejo histórico. Los germanos fracasan en la misma si-

tuación en que los invasores nórdicos de la Península Balcánica habían triunfado sobre la cultura cretense-micénica. Los "aqueos" impusieron el idioma griego al territorio conquistado; los germanos, en cambio, aprendieron latín; más exactamente, los francos renunciaron a su lengua en el territorio de la Galia romanizada.

Estas indicaciones, que resumen algunos de los conceptos fundamentales de Toynbee, podrán dar una idea de lo fértil que es su visión; sólo hemos de añadir lo necesario para su aclaración. En Toynbee las curvas vitales de las culturas no están sometidas, como en Spengler, a una ley fatal de desarrollo. Sus decursos son análogos, pero cada cultura es única, puesto que tiene libertad de elegir entre diversas maneras de actuar. Los movimientos culturales pueden ser independientes unos de otros (por ejemplo, la cultura maya de la cretense arcaica y viceversa), pero pueden también estar ligados por una relación de generaciones, de tal modo que una cultura sea hija de otra. Es ésta la relación que existe entre la Antigüedad y el Occidente, y también entre la cultura siria arcaica y la arábica, etc. Cada movimiento cultural se integra en un movimiento global, que no ha de concebirse como un progreso, sino como un ascenso. Los complejos culturales y sus miembros se comparan con hombres que escalan una empinada roca: unos se quedan atrás, mientras los otros suben más cada vez. Este ascenso a partir de las profundidades del subhombre y del estacionario hombre primitivo constituye un ritmo dentro del latido cósmico de la vida. En cada cultura hay minorías dirigentes que, por medio de la atracción y de la irradiación, obligan a las mayorías a seguirlas. Cuando esas minorías sufren una atrofia de su vitalidad creadora, pierden su poder mágico sobre las masas no creadoras; la minoría creadora ya no es entonces sino una minoría dominante; esto conduce a una *secessio plebis*, a la aparición de un proletariado interno y externo, y, en consecuencia, a la pérdida de la unidad social.

Estos pormenores no pueden darnos ni siquiera una remota idea de la plenitud y luminosidad de la obra de Toynbee, y mucho menos del rigor intelectual de la construcción o de la presentación ceñida y precisa de sus materiales. Siento este escrúpulo; y sin embargo, pienso que hacer alusión, aunque sea muy somera, al esfuerzo más notable de nuestros tiempos en el campo del

pensamiento histórico es mejor que pasarlo en silencio. Porque guardar silencio ante un descubrimiento científico equivale siempre a una concesión a la pereza intelectual en materia científica, equivale a eludir esa "prueba" que la calmosa rutina de escuela rechaza por inoportuna. La obra de Toynbee constituye justamente una prueba para la ciencia histórica de nuestro tiempo.

Me he referido a Toynbee, entre otras cosas, porque una concepción histórica de Europa es requisito previo de nuestra investigación. Europa, si no es visión histórica, es sólo un nombre, una "expresión geográfica", como llamó Metternich a Italia. Pero no decimos "visión histórica" en el sentido de la anticuada historia de nuestros manuales; para ella no hay historia europea, sino sólo una serie de inconexas historias de pueblos y estados. La historia de las "potencias" del presente y del pasado se enseña, en artificial aislamiento, desde el punto de vista de los mitos e ideologías nacionales; de ese modo se fracciona a Europa en una serie de entidades espaciales. Por razones pedagógicas, este doble fraccionamiento es necesario hasta cierto punto (casi siempre excedido en la práctica); pero las razones pedagógicas hacen igualmente necesaria una visión de conjunto que abarque todas las fracciones. Para convencernos, basta echar una mirada a los programas de enseñanza de las escuelas alemanas. La idea de la historia que se suele tener en la escuela es siempre fiel reflejo de la enseñanza académica de la historia. Desde 1864, la ciencia histórica alemana ha estado bajo el influjo de Bismarck y de los Hohenzollern. Había que aprender de memoria la lista de todos los electores brandenburgueses. ¿Suprimió esto la República de Weimar? No lo sé. Lo que sí sé, hojeando sus programas de enseñanza, es cómo se subdividía la historia medieval (919-1517) en el penúltimo año pre-universitario. Ante todo, dieciséis lecciones de historia de los emperadores (cuatro para los sajones, cinco para los salios, siete para los Hohenstaufen). Luego, cuatro lecciones para las Cruzadas y otras tantas para la "evolución interna y vida espiritual de Alemania". Once lecciones para la historia de Alemania en la tardía Edad Media (1254-1517). Quedaban nueve lecciones para la historia de toda la Edad Media fuera de Alemania: una para Francia (987-1515), una para Inglaterra (871-1485), una para España (711-1516); dos para los descubrimientos; cuatro para el Renacimiento italiano. En In-

glaterra y Francia no debe haber sido muy distinta la repartición. Pero Alemania había sufrido una derrota y una revolución, experiencia que hubiera podido aprovechar reformando la enseñanza de la historia... ¿Se está haciendo eso hoy? La europeización del cuadro histórico se ha convertido ahora en requisito político, y esto no sólo en Alemania.

El nuevo conocimiento de la naturaleza y el nuevo conocimiento de la historia en el siglo XX no se oponen el uno al otro, como se opusieron cuando prevalecía el concepto mecánico del mundo. La idea de la libertad penetra ahora en las ciencias naturales, que abren de nuevo sus puertas a la problemática de la religión (Max Planck). A su vez, la historia dirige su atención al problema de cómo surgen las culturas; hace retroceder su mirada hasta las culturas prehistóricas; mide la duración de los sucesos humanos que están al alcance de nuestra vista de acuerdo con la edad de la humanidad, y de ello intenta deducir el número de culturas humanas que tenemos por delante; comparando las culturas entre sí, descubre también la tipicidad de los mitos creados por la humanidad histórica, y los interpreta como símbolos del suceder cósmico; abre, por fin, sus ojos a la naturaleza y a la religión.

La convergencia del conocimiento de la naturaleza con el de la historia en un nuevo y "abierto" concepto del mundo es característico de la ciencia de nuestro tiempo. Al final de su *Historismus*, Troeltsch insiste en la necesidad de concentrar, simplificar y ahondar los contenidos espirituales y culturales que nos vienen de la historia de Occidente y que han de salir del crisol del historicismo nuevamente fundidos y unificados: "Lo más efectivo sería un gran símbolo artístico, como lo fueron antaño la *Divina comedia* y más tarde el *Fausto*..." Es curioso que también en Toynbee aparezca la forma poética (aunque en sentido muy diverso) como concepto limítrofe del historicismo. El razonamiento de Toynbee es como sigue: al estado actual de nuestro conocimiento, que apenas abarca seis milenios de evolución histórica, conviene un método comparado de investigación que llegue, a través de la inducción, al establecimiento de leyes. Pero si este mismo trayecto histórico lo imaginamos decuplicado o centuplicado, el empleo de la técnica científica se hace imposible; deberá ceder ante una representación poética: "Con

el tiempo resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la 'ficción'."

La contemplación de la ciencia histórica moderna nos ha llevado a concebir la poesía como narración creada por la fantasía. Es ésta una fórmula elástica, que comprende la antigua epopeya, el teatro y la vieja y nueva novela. Pero además incluye la mitología griega, pues —como dice Heródoto— Homero y Hesíodo dieron sus dioses a los griegos. La fantasía creadora, que forma mitos, cuentos, poemas, es función originaria de la humanidad. ¿Es acaso un hecho final, imposible de desmembrar? ¿O es que el pensamiento filosófico puede revelárnoslo, de manera que podamos integrarlo a nuestra comprensión del mundo? No veo entre las muchas filosofías individuales de la Alemania actual una sola que pudiera hacerlo; están todas demasiado ocupadas consigo mismas y con las miserias de la "existencia" y no pueden por eso ofrecer gran cosa a quien piense históricamente.

El único filósofo que se enfrentó al problema fué Henri Bergson (1859-1941). En 1907, Bergson había interpretado el proceso cósmico como un *élan vital (L'évolution créatrice)*. La naturaleza aspira a verificar en la materia una vida que se eleve a la conciencia. La vida asciende, por distintos caminos (algunos de ellos, callejones sin salida), a formas cada vez más altas. En el mundo de los insectos llega hasta formaciones sociales, como las de las hormigas y abejas, que funcionan con total perfección porque se guían por el instinto; pero por esa misma razón no pueden transformarse ni tienen ante sí una evolución. Sólo en el hombre se da la conciencia. La facultad inventiva, de la cual es testimonio, en todos los aspectos de la vida, la creación de nuevas especies, sólo en la humanidad ha hallado la manera de propagarse a través de individuos dotados de inteligencia, y por lo tanto de iniciativa, de independencia, de libertad. El hombre crea instrumentos para trabajar la materia. Su inteligencia se adapta al mundo de los objetos sólidos y su mayor éxito está, por eso, en la esfera de lo mecánico. Pero si la vida está segura bajo el imperio del instinto, peligra en el campo de la inteligencia.[3] Si no se oponen obstáculos a la inteligencia, ésta puede amenazar la vida del individuo y de la sociedad. La inteligencia sólo se

[3] Lo que sigue está tomado de *Les deux sources de la morale et de la religion*, París, 1932.

doblega ante los hechos, esto es, ante lo que percibe. Cuando la "naturaleza" ha querido prevenir los peligros de la inteligencia, ha tenido que producir percepciones y circunstancias ficticias; éstas actúan como alucinaciones, es decir, se presentan al pensamiento como entidades reales capaces de influir en las acciones. Así se explica que con la inteligencia surja simultáneamente la superstición. "Sólo los seres inteligentes son supersticiosos". La función creadora de ficciones *(fonction fabulatrice)* ha sido necesaria para la vida; se alimenta del residuo del instinto que rodea a la inteligencia como una aureola. El instinto no puede intervenir directamente para proteger la vida. Como la inteligencia sólo reacciona ante las percepciones, el instinto crea percepciones "imaginarias".[4] Éstas pueden presentarse primero como conciencia indeterminada de una "realidad activa" (el *numen* de los romanos), en seguida como espíritus y mucho más tarde como dioses. La mitología es un producto tardío, y el camino al politeísmo es progreso cultural. La fantasía forjadora de ficciones y mitos existe para "fabricar" espíritus y dioses.

No veremos aquí de qué modo la metafísica de la religión tiene su coronamiento en Bergson, con el descubrimiento de la mística. Baste señalar que también Toynbee (como Planck) se reconoce cristiano. El progreso del conocimiento natural e histórico, así como el de la filosofía, sobre el cual acabamos de echar una fugaz mirada, convergen en la afirmación del cristianismo.

Para nuestra consideración, el descubrimiento bergsoniano de la "función fabuladora" es de esencial importancia, pues por primera vez quedan aclaradas conceptualmente las tan discutidas relaciones entre poesía y religión y subordinadas a un vasto concepto científico del mundo. Quien rechace la teoría de Bergson, deberá reemplazarla por otra mejor. Sólo en un punto me parece necesario completarla. Bergson hace derivar la inteligencia y la función fabuladora de factores biológicos; son para él aparatos creados por la "vida" o por la "naturaleza", o bien el "impulso creador" que está en la base de ambas. Pero es ley general, como dice Scheler, "que los órganos de la naturaleza humana que originalmente estaban al servicio de la conservación biológica de la especie se empleen, en el curso de la evolución, en

[4] Este mecanismo suele ocurrir aun en nuestro tiempo, como lo demuestra Bergson con un ejemplo (p. 125).

metas extrabiológicas y superbiológicas". El ojo y el oído sirvieron en un principio para dar seguridad en la lucha por la vida; pero en las artes plásticas y en la música han llegado a ser instrumento de una creación ideal y desinteresada. La inteligencia del *homo faber* que forjaba herramientas se ha elevado a una contemplación y a un conocimiento del mundo. La función fabuladora ha ascendido desde la generación biológicamente útil de ficciones hasta una creación de dioses y mitos, y por fin se ha desprendido totalmente del mundo religioso para convertirse en libre juego. Es "la capacidad de crear personas cuya historia nos contamos a nosotros mismos".

De esa función fabuladora surgieron la epopeya de Gilgamesh y el mito de la serpiente del paraíso, la *Ilíada* y la leyenda de Edipo, la *Comedia* divina de Dante y la humana de Balzac; es raíz y fuente inagotable de toda gran creación literaria. Grande es, en este sentido, la poesía que pasa de siglo en siglo y de milenio en milenio. Es el trasfondo, el horizonte definitivo del complejo de la literatura europea.

Teniendo en cuenta esto, comprenderemos a Europa en un sentido no espacial, sino histórico. La "europeización del cuadro histórico", tan necesaria hoy, debe aplicarse también a la literatura. Si Europa es una "formación" que participa de dos complejos culturales, el antiguo del Mediterráneo y el moderno de Occidente, lo mismo hay que decir de su literatura. Sólo podremos comprenderla en cuanto conjunto, abarcando con una mirada sus dos componentes. Pero para la historia literaria usual la Europa moderna sólo comienza hacia 1500. Esto equivale a prometer una descripción del Rin y ofrecer sólo el trecho que que va de Maguncia a Colonia. Cierto es que hay también una historia literaria "medieval"; comienza hacia el año 1000, o sea, para continuar nuestra imagen, en Estrasburgo. Pero ¿dónde queda la etapa entre 400 y 1000? Habría que principiar en Basilea... Sobre este trecho no se nos dice nada, y por una razón muy sencilla: la literatura de esos siglos, con poquísimas excepciones, está escrita en latín. ¿Por qué? Porque los germanos, como ya quedó dicho, se dejaron asimilar por Roma, a través de la Iglesia romana. Y hay que retroceder más. La literatura de la Europa "moderna" está tan fundida con la mediterránea como si el Rin hubiese absorbido las aguas del Tíber. El último gran

poeta de ascendencia renano-franca, Stefan George, se sentía allegado, por secreta afinidad electiva, a la Germania romana y al reino franco central de Lorena, de donde procede su familia. En seis oscuros poemas renanos, George ha trasplantado soñadoramente al futuro el recuerdo de ese reino, que sacudirá el yugo del Este y del Oeste, de Alemania y de Francia:

Ein fürstlich paar geschwister hielt in frone
Bisher des weiten Innenreiches mitte.
Bald wacht aus dem jahrhundertschlaf das dritte
Auch echte kind und hebt im Rhein die krone.

Dos príncipes hermanos hasta hoy han señoreado
el vasto imperio interno en su parte central.
Sale ya el tercer hijo de su sueño de siglos,
y el Rin le restituye la corona ancestral.

En todo aquel que se sienta allegado al Rin resonará el mito del poeta. Se nombran cuatro ciudades: la *Primera Ciudad* (Basilea), la *Ciudad de Plata* (Argentoratum, Estrasburgo), la *Ciudad de Oro* (Maguncia) y la "santa" Colonia.[5] Dice el agitado río:

Den eklen schutt von rötel kalk und teer
Spei ich hinaus ins reinigende meer.

De almagre, cal y brea el desecho asqueroso
vomito al ancho mar, que todo purifica.

Un lector hizo notar al poeta que "almagre, cal y brea" son los colores de la Alemania imperial, y él aceptó sonriendo esta interpretación. El último poema del Rin dice:

Sprecht von des Festes von des Reiches nähe —
Sprecht erst vom neuen wein im neuen schlauch:
Wenn ganz durch eure seelen dumpf und zähe
Mein feurig blut sich regt, mein römischer hauch!

No habléis del regocijo del ya cercano imperio,
no habléis del vino nuevo guardado en odres nuevos,
hasta que por vuestra alma tiesa y aletargada
corra mi ardiente sangre, mi románico aliento.

Estos poemas están en el libro *Der siebente Ring* ("El séptimo anillo", 1907). Sulpiz Boisserée refiere, con fecha 11 de

[5] La *aurea Magontia* y la *sancta Colonia* de los primitivos sellos de las ciudades.

agosto de 1815, que "Goethe expresó su predilección por lo romano; dijo que seguramente había vivido antes, en tiempo de Hadriano; que todo lo romano le atraía instintivamente; esa gran comprensión, ese orden en todas las cosas le seducían; lo griego no tanto". Aduzco estos testimonios porque revelan que la Alemania que en un tiempo fué parte del Imperio sigue en cierta medida unida a Roma, y esta unión no es mera reflexión sentimental, sino participación en la esencia. Con la conciencia de este hecho, George y Goethe han actualizado la historia. Ya tenemos aquí a Europa.

Hablábamos antes del doble fraccionamiento que de Europa hace nuestra enseñanza de la historia. Si examinamos a su vez la enseñanza de la historia literaria, no cabe siquiera hablar de fraccionamiento; sólo de omisión. En el terreno de la historia, el alumno aprende al menos ciertas cosas sobre Maratón y Cannas, sobre Pericles, César y Augusto, antes de pasar de Carlomagno a la actualidad. Pero ¿qué aprende de la literatura europea? Hagamos a un lado la escuela, y preguntemos: ¿Hay una ciencia de la literatura europea, y se la enseña en las universidades? Es verdad que desde hace medio siglo existe una "ciencia literaria".[6] Ésta pretende ser algo distinto de la historia literaria y mejor que ella (como sucede con la "ciencia del arte" respecto a la historia del arte). No es amiga de la filología; en cambio busca apoyo en otras ciencias, en la filosofía (Dilthey, Bergson), en la sociología, en el psicoanálisis, y sobre todo en la historia del arte (Wölfflin). La ciencia literaria filosofante husmea en la literatura los problemas metafísicos y éticos (por ejemplo, la muerte y el amor), quiere ser "historia del espíritu". La tendencia que se apoya en la historia del arte opera con el más que dudoso principio del "esclarecimiento recíproco de las artes", dando lugar a una diletantesca confusión de las cosas. Se dedica en

[6] Oficialmente creada, que yo sepa, por los *Prinzipien der Literaturwissenschaft* del germanista Ernst Elster (1897). Están aún por aclarar las posibles relaciones entre la ciencia de la literatura y la literatura comparada. En 1885 fundó Max Koch la *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* (1885-1931). Mencionaré además a H. M. Posnett, *Comparative literature*, Londres, 1886; W. Wetz, *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte*, Worms, 1890; Louis P. Betz, *La littérature comparée*, Estrasburgo, 1900. Para la crítica de la literatura comparada, véase Gustav Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, 2ª ed., I, Estrasburgo, 1904-1906, p. 181; F. Baldensperger, "Littérature comparée. Le mot et la chose", en la *Revue de Littérature Comparée*, I, 1921, pp. 1-29.

seguida a aplicar a la literatura la división de períodos por estilos, patrimonio de la crítica de arte; de este modo tenemos un románico, un gótico, un Renacimiento, un barroco literarios, etc., hasta llegar al impresionismo y al expresionismo. Cada período estilístico queda dotado de una "esencia" después de una previa "visión de la esencia" *(Wesensschau)*, y se puebla de un "hombre" peculiar. El más popular es el "hombre gótico" (al cual ha dado Huizinga un camarada "pregótico"), aunque el "hombre barroco" no tiene mucho que envidiarle. Sobre la "esencia" del gótico, del barroco,[7] etc., hay profundas opiniones, que en parte, cierto es, se contradicen. Shakespeare ¿es renacentista o barroco? Baudelaire ¿es impresionista? George, ¿expresionista? En problemas como éstos se invierte no poca energía intelectual. A los períodos estilísticos se añaden los "conceptos fundamentales" de la historia del arte ideados por Wölfflin. Se habla de formas "abiertas" y formas "cerradas". ¿Resulta que el *Fausto* de Goethe es abierto y el de Valéry cerrado? ¡Angustiosa pregunta! ¿Hay por ventura, como ha querido demostrarnos Karl Joël con mucho ingenio y rica visión histórica,[8] una sucesión regular de siglos "que atan" *(bindende)* y siglos "que desatan" *(lösende)*, provisto cada uno de su correspondiente "espíritu secular"? En la época moderna los siglos pares "desatan" (el XIV, el XVI, el XVIII; por lo visto también el XX), y los impares "atan" (el XIII, el XV, el XVII, el XIX, y así *ad infinitum)*.

Joël era filósofo. Los investigadores de la ciencia literaria son casi siempre germanistas. Y resulta que, de todas las llamadas literaturas nacionales, la alemana es la menos adecuada como punto de partida y campo de observación de la literatura europea; ya veremos por qué. ¿Explicará esto quizá la imperiosa necesidad de apoyo que tiene la ciencia literaria germanista? Pero además ésta comparte con todas las tendencias modernas de la ciencia literaria la peculiaridad de hacer comenzar la literatura, cuando muy pronto, en 1100 (porque por entonces florece el estilo románico en la arquitectura. Sin embargo, la historia del arte es en tan poco grado "superciencia" como pudieran serlo la

[7] Véase el estudio de René Wellek, "The concept of Baroque in literary scholarship", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V, 1946, pp. 77-109.

[8] Karl Joël, *Wandlungen der Weltanschauung. Eine Philosophiegeschichte als Geschichtsphilosophie*, Tubinga, 1928.

geografía o la sociología. Ya Troeltsch se burlaba de los "omniscientes críticos de arte".[9] La moderna ciencia de la literatura —la de los últimos cincuenta años— es un fantasma; es incapaz de examinar científicamente la literatura europea, y esto por dos razones: el estrechamiento arbitrario del campo de observación y el desconocimiento de la estructura autónoma de la literatura.

La literatura europea es tan vieja como la cultura europea, es decir que abarca veintiséis siglos (contados desde Homero hasta Goethe). Quien de estos siglos no conozca directamente sino seis o siete y deba depender, para los otros, de los manuales, viene a ser como un viajero que por sí mismo no conozca de Italia más que la región situada entre los Alpes y el Arno, y todo lo demás por su *Baedeker*. Quien sólo conozca la Edad Media y la Moderna no comprenderá siquiera a estas dos; pues en su reducido campo de observación se encontrará con fenómenos, como la "épica", el "clasicismo", el "barroco" (esto es, el manierismo) y muchos otros, cuya historia y significación no se comprenden sino partiendo de etapas más antiguas de la literatura europea. Sólo se puede contemplar la literatura europea como conjunto después de adquirir carta de ciudadanía en todas y cada una de sus épocas, desde Homero hasta Goethe. Esto no se consigue en ningún libro de enseñanza, aun suponiendo que hubiese uno de tan vasto contenido. La carta de ciudadanía en el imperio de la literatura se obtiene únicamente después de haber vivido muchos años en cada una de sus provincias y de haber pasado de la una a la otra repetidas veces. Somos europeos cuando nos hemos convertido en *ciues Romani*. La parcelación de la literatura europea en gran cantidad de filologías inconexas impide casi del todo esta amplitud de miras. En la enseñanza, la filología "clásica" rara vez pasa de la literatura del siglo de Augusto; sólo las investigaciones eruditas la trascienden. Las filologías "modernas" se dedican a las modernas "literaturas nacionales", concepto que surgió apenas con el despertar de las nacionalidades, bajo la presión del super-Estado napoleónico, y que, condicionado como está por la época, es el más apto para estorbar una mirada de conjunto. A pesar de esto, con la labor de las diversas filologías se ha forjado en las cuatro o cinco últimas generaciones tal can-

[9] *Der Historismus*, p. 734. Cf. *infra*, p. 35, nota 13.

tidad de medios auxiliares, que esa misma especialización, injustamente lamentada, ha hecho posible el orientarse, con algún conocimiento de los idiomas, en cada una de las principales literaturas europeas. Es decir, que la especialización ha preparado el camino para una nueva universalización; pero todavía no lo sabemos, y apenas si lo aprovechamos.

Como ya se indicó, no hay en la historia literaria europea trecho tan poco conocido y frecuentado como la literatura latina de la baja y alta Edad Media. Y sin embargo, la visión histórica de Europa nos revela que justamente ese trecho, eslabón que une al mundo antiguo en desaparición con el mundo occidental en formación, adquiere significado de clave. Pero muy pocos son los especialistas que —bajo la rúbrica de "filología del latín medieval"— le consagran sus esfuerzos; en Europa no pasarán de una docena. Por lo demás, la Edad Media se reparte entre los filósofos católicos (esto es, los profesores de historia de los dogmas en las facultades de teología católica) y los estudiosos de la historia medieval en nuestras universidades. Tanto los unos como los otros tienen que ocuparse de fuentes escritas y textos, es decir, de la literatura. Pero los que se dedican al latín medieval, los historiadores del escolasticismo y los historiadores políticos tienen poca conexión entre sí. Lo mismo cabe decir de las diversas filologías modernas; también ellas estudian la Edad Media, pero suelen mantenerse tan alejadas de la filología del latín medieval como de la historia general literaria, cultural y política. De este modo, el estudio de la Edad Media queda fraccionado en muchas disciplinas particulares sin contacto entre sí. No hay ciencia de conjunto sobre la Edad Media, y esto constituye un obstáculo más para la investigación de la literatura europea. Troeltsch pudo decir en 1922 con toda razón que "la cultura de la Edad Media sigue en espera de una exposición" *(Der Historismus*, p. 767). Lo mismo puede decirse hoy. Todavía es imposible exponer la cultura de la Edad Media, porque su literatura latina no se ha estudiado sino de modo muy fragmentario. En este sentido, la Edad Media sigue siendo tan oscura como pareció —erróneamente— a los humanistas italianos. Por eso es preciso que la consideración histórica de la literatura europea comience con este punto, el más oscuro de todos. Por eso también, hemos dado al presente estudio el nombre de *Literatura europea y Edad*

Media latina, y esperamos que ese título se vaya justificando de capítulo en capítulo, con creciente evidencia.

¿No estaremos proponiéndonos un programa irrealizable? Qué duda cabe que eso afirmarán los "vigías de Sión" (así llamó Aby Warburg a los propietarios y guardianes de frontera de las ciencias particulares). Ellos tienen sus derechos y sus intereses que defender, sus *intereses creados*, para hablar con Benavente. Pero su oposición no pesa mucho. El problema de la ampliación de nuestras ciencias del espíritu es real, urgente, general, y además tiene solución. Esto lo ha demostrado Toynbee, y lo ha revelado Bergson con el ejemplo de la metafísica.

> Estamos ante un problema filosófico. No lo hemos escogido nosotros; nos encontramos con él. Nos cierra el paso, de manera que no nos queda más remedio que hacer a un lado el obstáculo o dejar de filosofar... Hay que resolver la dificultad, descomponer el problema en sus diversos elementos. ¿Adónde nos llevará esto? Nadie lo sabe. Y nadie podrá decir de qué ciencia dependerán los nuevos problemas. Podría ser una ciencia que nos fuera totalmente extraña. ¿Qué digo? No bastará familiarizarse con ella, ni siquiera ahondar mucho en su conocimiento: a veces nos veremos obligados a reformar ciertos métodos, ciertos usos, ciertas teorías de esta ciencia, en consideración, justamente, de los hechos y de los motivos que provocaron nuevas interrogaciones. Bien; estudiaremos esa ciencia que no conocemos, ahondaremos en ella, la reformaremos si es preciso. ¿Y si hacen falta meses y años? Emplearemos todo el tiempo requerido. ¿Y si no basta una vida? Lo concluirán muchas vidas; en nuestro tiempo ningún filósofo está obligado a construir toda la filosofía por sí mismo. Esto es lo que diremos al filósofo. Le proponemos este método. Exige de él, sea cual fuere su edad, que esté siempre dispuesto a convertirse en estudiante.[10]

Quien quiera dedicarse a investigar la literatura europea necesitará menos esfuerzo que el filósofo de Bergson. Sólo le hará falta familiarizarse con los métodos y los objetos de la filología clásica, de la del latín medieval y de las modernas. "Empleará el tiempo requerido". Y tanto aprenderá de este modo, que verá con nuevos ojos las literaturas nacionales modernas. Aprenderá que la literatura europea es una "unidad de sentido" que se escapa a la mirada si la fraccionamos. Reconocerá que tiene una estructura autónoma, radicalmente distinta de la estructura de las

[10] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, París, 1934, pp. 84-85.

artes plásticas,[11] aunque sólo sea porque la literatura, entre otras muchas cosas, es portadora de ideas y las artes plásticas no lo son. Pero además, la literatura tiene formas de movimiento, de crecimiento, de continuidad que no son las de las artes plásticas. Posee una libertad que a ellas les está negada. Para la literatura, todo pasado es presente o puede hacerse presente. Una nueva traducción actualiza nuevamente a Homero, y el Homero de Rudolf Alexander Schröder es distinto del de Voss, como es distinta la *Ilíada* de Hermosilla de la de Alfonso Reyes. Puedo ponerme a leer a Homero y a Platón a cualquier hora, y puedo "tenerlo", tenerlo plenamente. Existe en incontables ejemplares. El Partenón y la Basílica de San Pedro sólo existen, en cambio, una vez; las fotografías no me darán más que una idea parcial y vaga de ellos; las fotografías no me dan el mármol, no puedo palparlas ni pasearme por ellas, como lo puedo hacer por la *Odisea* o por la *Divina comedia*. En el libro, la poesía está presente en toda su realidad. No puedo "tener" un Ticiano ni en una fotografía, ni en la reproducción más perfecta, aunque ésta se consiga por poco dinero. Con la literatura de todos los tiempos y pueblos puedo tener una relación vital directa, íntima, absorbente; con las artes figurativas no puedo. Para ver cuadros debo ir a los museos. El libro es mucho más real que el cuadro. Hay aquí una relación de esencia, la participación real en un existir espiritual. Una filosofía ontológica podría ahondar en esto. Un libro es, entre otras muchas cosas, un "texto". Lo comprendemos o no lo comprendemos. Contendrá quizá pasajes "difíciles"; necesitamos una técnica que nos los aclare, y esta técnica se llama filología. Como la ciencia literaria se ocupa de los textos, es impotente sin la filología; no hay intuición ni visión de esencias que pueda compensar esta falta.

La "ciencia del arte" *(Kunstwissenschaft)* [12] tiene mejor suerte: trabaja con cuadros; nada hay ahí de incomprensible. Para entender los poemas de Píndaro necesitamos rompernos la cabeza; no así para entender el friso del Partenón. La misma relación existe entre Dante y las catedrales, etc. La ciencia de los cuadros es fácil comparada con la de los libros. Si es posible

[11] Ya en 1766 escribía Lessing su célebre tratado *Sobre las fronteras de la pintura y la poesía.*

[12] La separo de la historia del arte, que es ciencia histórica.

deducir de las catedrales la "esencia del gótico", no hace falta leer a Dante. Todo lo contrario: la historia literaria (y junto con ella la tan desagradable filología) tiene mucho que aprender de la historia del arte. Sólo que en esto no se ha tenido en cuenta que entre el libro y el cuadro hay, como dijimos, diferencias esenciales. La posibilidad de tener "plenamente" a Homero, a Virgilio, a Dante, a Shakespeare, a Goethe en cualquier momento demuestra que la literatura y el arte tienen dos distintas maneras de ser. Y de ahí se sigue que el crear literario está bajo otras leyes que el crear artístico. El "presente intemporal", rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente. Así, Homero en Virgilio, Virgilio en Dante, Plutarco y Séneca en Shakespeare, Shakespeare en el *Götz von Berlichingen* de Goethe, Eurípides en la *Ifigenía* de Racine y en la de Goethe. O, en nuestro tiempo, las *Mil y una noches* y Calderón en Hofmannsthal, la *Odisea* en Joyce, y Esquilo, Petronio, Dante, Tristan Corbière y la mística española en T. S. Eliot. Hay aquí un número inagotable de posibles interrelaciones. Existe además el jardín de las formas literarias: por una parte, los géneros (que Croce, para ser consecuente con su sistema filosófico, declara irreales); por otra, las formas métricas y estróficas; por otra, las fórmulas acuñadas, los motivos narrativos, los artificios del lenguaje. Es un reino sin límites. Hay, en fin, la abundancia de personajes alguna vez creados por la poesía, que pueden encarnarse indefinidamente en cuerpos nuevos: Aquiles, Edipo, Semíramis, Fausto, Don Juan. La última y más madura obra de André Gide fué un *Teseo* (1946).

Si la literatura europea sólo se puede ver como un todo, su investigación no puede proceder sino de manera histórica. Pero ciertamente no en forma de historia literaria. Una historia que relata y enumera nunca puede ofrecer sino un conocimiento de hechos catalogados; deja la materia intacta, con la forma casual que antes tenía. La consideración histórica, en cambio, debe esclarecer esa materia, debe penetrarla; debe también crear métodos analíticos, esto es, métodos que "disuelvan" la materia (como disuelve la química sus reactivos) y poner de manifiesto sus estructuras. Los puntos de vista que guíen esta labor sólo se podrán obtener de un examen comparativo de las literaturas, es decir,

sólo podrán hallarse de modo empírico. Sólo una ciencia de la literatura que proceda histórica y filológicamente podrá estar a la altura de su tarea.

Tal "ciencia de la literatura europea" no tiene lugar alguno en la especializada maquinaria de nuestras universidades, ni puede tenerlo. La organización académica de los estudios filológicos y literarios corresponde al estado alcanzado por las ciencias del espíritu en 1850. Visto desde 1950, ese estado resulta tan anticuado como el sistema ferroviario de 1850. Hemos modernizado los ferrocarriles, pero no el método de trasmitir la tradición. De qué modo habría que proceder, es cosa que no podemos discutir aquí; baste decir que sin un estudio modernizado de la literatura europea, no hay impulso posible de la tradición europea.

El héroe fundador *(heros ktistés)* de la literatura europea es Homero. Su último autor universal es Goethe. En dos frases ha resumido Hofmannsthal la significación de Goethe para Alemania: "En cuanto fundamento de la cultura, Goethe puede reemplazar a toda una civilización"; "no tenemos una literatura moderna: tenemos Goethe y añadiduras". Grave juicio sobre la literatura alemana desde la muerte de Goethe. Pero también Valéry ha dicho tajantemente: *Le moderne se contente de peu.*

La literatura europea del siglo XIX y comienzos del XX está por examinar. No se ha separado aún lo muerto de lo vivo; esto puede dar materia a muchas disertaciones. Pero la palabra decisiva no ha de decirla la historia de la literatura, sino la crítica literaria. Para eso contamos en Alemania con Friedrich Schlegel —y añadiduras.[13]

[13] Este capítulo apareció en 1947 en la revista *Merkur*. Hubo entonces protestas por parte de los críticos de arte. Causó extrañeza el que yo dijera que la literatura es portadora de ideas y las artes plásticas no. Aclaro, pues: si se hubiesen perdido los escritos de Platón, no sería posible reconstruirlos a base de las artes plásticas griegas. El *logos* no puede expresarse sino con la palabra. La posición de la historia del arte entre las ciencias del espíritu me parece necesitada de revisión. Los mismos historiadores del arte lo reconocen; recientemente escribía uno de los grandes conocedores de la materia: "¡Cuánto más fácil es aprender el lenguaje de los mármoles de Egina, las coras de la Acrópolis o los frisos de Olimpia —y no digamos de las estatuas de Peonio, Lisipo y Praxiteles y de los escultores helenísticos tardíos, las cuales se nos figuran obras modernas— que leer en el original las odas de Píndaro, las tragedias de Esquilo, Sófocles o Eurípides, los idilios de Teócrito! Es cierto que podemos leer estas obras en traducciones, pero el mejor traslado a otro idioma sólo nos da una idea aproximada de su verdadero valor; de una estatua, en cambio, se puede sacar una copia tan buena que —como ocurre con el Hermes de Praxiteles— no llegue a saberse si es o no obra del maravilloso escultor" (Bernard Berenson, *Aesthetik und Geschichte in der bildenden Kunst*, Zürich, 1950, pp. 43-44).

II

EDAD MEDIA LATINA

1. *Dante y los poetas antiguos*, p. 36.—2. *Mundo antiguo y mundo moderno*, p. 38.—3. *Edad Media*, p. 41. —4. *Edad Media latina*, p. 46.—5. *Romania*, p. 54.

§ 1. Dante y los poetas antiguos

Cuando Dante, guiado por Virgilio, da sus primeros pasos por el Limbo, ve destacarse entre la penumbra un espacio iluminado, morada de los poetas y de los sabios de la Antigüedad. Cuatro figuras venerables se acercan a Virgilio y lo saludan:

Onorate l'altissimo poeta;
l'ombra sua torna, ch'era dipartita.

Virgilio explica la escena a su discípulo:

Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai trei sì come sire.
Quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che viene;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.[1]

Los poetas de la Antigüedad se dirigen entonces al moderno:

E più d'onore ancor assai mi fenno,
ch'ei sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.[2]

En el Purgatorio, a Virgilio y Dante se une Estacio,[3] el poeta de la tardía romanidad. El último guía y abogado de Dante en su viaje por el más allá habrá de ser San Bernardo de Claravalle,

[1] *Inferno*, IV, 79-80, 86-90.

[2] *Inferno*, IV, 100-102: "Y todavía más honra me hicieron, que me aceptaron en su círculo de modo que yo fuese el sexto de tales ingenios."

[3] Ya no se aprecia hoy a Estacio. Con esta desestima contrasta el juicio de Goethe: "Estacio es un poeta que merece gran elogio, un poeta digno de ser estudiado

cuya oración a la Virgen María impetra para Dante la visión de Dios con que termina el *Paradiso*. Como acorde inicial, Dante necesitó ese encuentro con los poetas antiguos y esa aceptación en su círculo; hacía falta legitimar su mensaje poético. Los seis poetas (si se cuenta a Estacio) vienen a formar una comunidad ideal, se constituyen en *bella scuola* de autoridad intemporal, cuyos miembros tienen todos la misma categoría. Homero es sólo *primus inter pares*. Esos seis autores son una selección del antiguo Parnaso; el que Dante los haya reunido y constituído en "escuela" es manifestación característica del concepto medieval de la Antigüedad.

Homero, ilustre antepasado, apenas fué para la Edad Media algo más que un gran hombre; porque la Antigüedad medieval es Antigüedad latina. Pero era necesario mencionarlo; sin Homero no habría habido *Eneida;* sin el viaje de Odiseo al Hades no existiría el viaje virgiliano al Infierno; y sin éste no se hubiera dado el de Dante. Para toda la Antigüedad tardía y para toda la Edad Media, Virgilio es, como para Dante, *l'altissimo poeta*. Junto a él está Horacio, representante de la sátira romana, que la Edad Media acoge como saludable censura de las costumbres, y que a partir del siglo XII encuentra gran cantidad de continuadores (la *Comedia* de Dante es, entre otras cosas, una censura de la época contemporánea). A Ovidio, por su parte, se le concibe en la Edad Media de manera muy distinta que en la actual. En el comienzo de las *Metamorfosis* el siglo XII encontró una cosmogonía y una cosmología en todo acordes con el platonismo contemporáneo;[4] al mismo tiempo las *Metamorfosis* constituían el novelesco y cautivador repertorio de la mitología. ¿Quién era Faetonte? ¿Quiénes Licaón, Procne, Aracne? Para miles de preguntas de este tipo, Ovidio era el *Who's who* de la época. Hacía falta saber esas cosas, porque sin ellas no había manera de entender a los poetas latinos. Además, todas esas his-

---

asiduamente. No me molestan esas cosas que proceden de cierto exceso de ingenio; en cambio, admiro en él el arte con que el mejor poeta tiene que captar las cosas concretas y reproducirlas. Vea usted con qué cuidado describe el caballo de Domiciano, con qué exactitud pinta la columna de Hércules y en qué forma tan acertada menciona la situación de las casas de campo y el adorno de los baños. Todo aquello que describe con palabras parece presentarse ante nuestros ojos: tal es su arte de captar y de representar las imágenes" (W. von Biedermann, *Goethes Gespräche*, 2ª ed., Leipzig, 1909-1911, II, p. 262).

[4] Véase *infra*, p. 160.

torias mitológicas tenían su sentido alegórico, de modo que Ovidio era también tesoro de moral. Dante introduce metamorfosis en ciertos episodios del *Inferno*, con la aspiración de superar a Ovidio, como ya había superado la *terribilità* de Lucano. Lucano era el virtuoso del *pathos* macabro, y era también un conocedor del Infierno y de sus hechizos; además, era fuente histórica para la Guerra Civil romana, y panegirista del austero Catón de Útica, a quien Dante pone como guardián al pie de la montaña del Purgatorio. Estacio, finalmente, fué para la Edad Media el autor de la epopeya que relata la guerra civil tebana y que termina con un homenaje a la divina *Eneida*. La historia de Tebas fué un libro favorito de la Edad Media; llegó a ser tan popular como las leyendas del rey Arturo; en ella se hallaban episodios dramáticos y figuras cautivadoras. Edipo, Anfiarao, Capaneo, Hipsípila, el infante Arquémoro, todos estos personajes de la *Tebaida* aparecen aquí y allá en la *Divina comedia*.

El encuentro de Dante con la *bella scuola* autoriza la incorporación de la épica latina dentro del poema universal de la cristiandad. Éste abarca un espacio ideal, dentro del cual se ha dejado un nicho libre para Homero y que también sirve de lugar de reunión para todas las grandes figuras del Occidente: los emperadores (Augusto, Trajano, Justiniano), los Padres de la Iglesia, los maestros de las siete artes liberales, las lumbreras de la filosofía, los fundadores de órdenes, los místicos. Pero este reino de fundadores de órdenes religiosas, de maestros y de santos sólo existe en uno de los complejos históricos de la civilización europea: en la Edad Media latina; en ella hunde sus raíces la *Divina comedia*. La Edad Media latina es la calzada romana, desgastada por el tiempo, que conduce del mundo antiguo al mundo moderno.

§ 2. Mundo antiguo y mundo moderno

Mundo antiguo significa toda la Antigüedad, desde Homero hasta la invasión de los bárbaros; de ningún modo se limita a la Antigüedad "clásica", la cual es en realidad creación del siglo XVIII y producto de una teoría del arte que debe, a su vez, comprenderse históricamente. La ciencia histórica se libró ya hace mucho del estrechamiento clasicista, pero la ciencia literaria se ha quedado atrás, en este punto como en los otros.

De la Antigüedad total no clásica, la Edad Media adoptó y transformó los elementos conservados por la tardía Antigüedad latina. Poseemos dibujos de Villard de Honnecourt, hechos a base de antiguos bronces que se encuentran hoy en el Louvre. Su sentido de la forma es gótico; sólo sabemos que son reproducciones cuando los cotejamos con fotografías de los originales.[5] Tenemos aquí la "Antigüedad medieval", esto es, la imagen que la Edad Media se forjaba de la Antigüedad. Este concepto es tan válido para la literatura como para las artes plásticas.

La Antigüedad está presente en la Edad Media como recepción y como transmutación. Esta transmutación puede adoptar formas muy diversas: puede significar empobrecimiento, embrutecimiento, atrofia, malentendido,[6] pero puede ser también un erudito afán de allegar materiales (la enciclopedia de San Isidoro y la de Rabano Mauro), un diligente deletreo, una copia cuidadosa de los modelos formales, una adopción de los contenidos culturales, una entusiasta proyección sentimental. Se dan ahí todas las etapas y todas las formas de la adopción, que hacia fines del siglo XII culminan en una libre competencia con los modelos venerados: se ha alcanzado la mayoría de edad.

La relación entre el mundo antiguo y el moderno no puede ya concebirse hoy como "supervivencia", como "perpetuación" o como "herencia" de la Antigüedad. Hacemos nuestra aquí la visión universal histórica de Ernst Troeltsch. Según él,[7] nuestro mundo europeo descansa, "no en una aceptación ni en un abandono de la Antigüedad, sino en una fusión total y a la vez consciente con ella".

> El mundo europeo consiste en Antigüedad y Modernidad; es el mundo viejo que recorre todas las etapas, desde las primitivas hasta la supercultura y la desintegración de sí mismo, y es también el mundo nuevo, que principia con los pueblos romano-germánicos del tiempo de Carlomagno y que recorre igualmente todas sus etapas... [Y con todo,] estos mundos tan profundamente separados por su sentido y su evolución están tan engarzados uno con otro, tan fundidos por una continuidad y un recuerdo históricos y conscientes, que el mundo mo-

[5] Véase Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, The Warburg Institute, Londres, 1939.

[6] Sobre el malentendido como categoría de la transmutación de las formas cf. *infra*, Excurso I.

[7] *Der Historismus, op. cit.*, pp. 716-717.

derno se ve en todos sus aspectos *poseído y condicionado en lo más íntimo* por la cultura, la tradición, el derecho, la política, el lenguaje, la filosofía y el arte antiguos, *aunque su espíritu sea enteramente nuevo y propio*.[8] Eso es lo que da al mundo europeo su profundidad, su plenitud, su complejidad y su actividad, y a ello debe a un mismo tiempo su tendencia a pensar y elaborarse a sí mismo históricamente...

Hasta donde nos es posible ver, Carlomagno es el primer representante del mundo moderno. Pero su obra es sólo coronamiento de un proceso que se inicia con la ruina del poder real franco, hacia el año 650. Pipino de Heristal, mayordomo de palacio de Austrasia, conquista en la batalla de Tertry (687) el poder sobre todo el reino; esto decide el ascenso de los pipínidas o carolingios.

El comienzo del mundo "moderno" debe señalarse hacia 675. Ese nuevo mundo está "profundamente separado" del antiguo, y sin embargo "fundido" con él "por una continuidad y un recuerdo históricos y conscientes". Una continuidad, es decir, una conexión vital uniforme que salva un profundo abismo. ¿Cómo entender esa relación? ¿Es éste un caso único o hay otros semejantes? La historia comparada de Toynbee nos ayudará a seguir adelante. Para Toynbee, el Imperio romano es la fase final —Estado universal— de la cultura helénica; después de él hay un interregno, del año 375 al 675, y en seguida la "cultura occidental". Ésta está "afiliada" a la cultura helénica, es hija suya. Así queda circunscrito, con cronología y terminología más precisas, el hecho señalado por Troeltsch. La relación de dependencia que produce la afiliación corresponde al concepto de "fusión total" y de "continuidad" en Troeltsch. El distinguir dentro de este proceso ciertos "renacimientos" dependerá del provecho que de ello se pueda sacar; habría que probarlo en cada caso. Lo esencial es reconocer que la sustancia cultural de la Antigüedad nunca desapareció. El ocaso que tuvo lugar entre 425 y 775 se limitó a Francia y se reparó después. Un nuevo ocaso comenzó en el siglo XIX y ha adoptado en el XX proporciones catastróficas; no es éste el lugar adecuado para discutir el significado de tal fenómeno.

[8] Las cursivas son mías.

§ 3. Edad Media

Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna son nombres que designan tres épocas de la historia europea, nombres que desde el punto de vista científico son "absurdos", como ha dicho Alfred Dove, pero que para el intercambio práctico de ideas son indispensables. El concepto que menos sentido tiene es el de Edad Media, creación del humanismo italiano, explicable sólo desde su perspectiva particular. Mucho se ha discutido sobre la delimitación de estas épocas, y en general sobre el problema de la división en períodos;[9] pero todas estas discusiones han sido fértiles y han iluminado ciertas etapas escasamente exploradas.

Para el comienzo de la Edad Media, y por lo tanto para el fin de la Antigüedad, se han señalado diversas fechas, que fluctúan entre los siglos III y VII. Michael Rostovtzeff hace llegar su "historia del mundo antiguo" hasta Constantino; Ernst Kornemann divide el Imperio romano en: época del principado (desde 27 a. C. hasta 305 d. C.), época de la restauración del Imperio por Constantino (305 a 337) y época de la dominación (337 a 641). Pero con esto penetramos de lleno en la historia bizantina; el Imperio de Occidente ya estaba destruído en el siglo V. Es cierto que Justiniano (527-565) pudo reconquistar África, Italia, Sicilia y parte del litoral español, pero a costa no sólo de un total agotamiento hacendario del Imperio, sino también del abandono del Oriente, por donde se desparramaron los eslavos y los búlgaros. "De ese modo quedaron devastados los países nucleares del Imperio, mientras las fuerzas guerreras bizantinas festejaban su victoria en el lejano Occidente."[10]

La obra justinianea de restauración terminó con un desmoronamiento. El Imperio de Occidente estaba definitivamente perdido; el de Oriente pasó por agudas crisis, de las cuales sólo pudo salvarlo Heraclio (610-641), a quien tanto ensalzaron Corneille y Calderón. Con Heraclio comienza la historia bizantina

[9] La mejor orientación se encontrará ahora en P. E. Hübinger, "Spätantike und frühes Mittelalter" (en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XXVI, 1952, pp. 1-48), estudio rico en ideas y materiales, que recomiendo calurosamente al interesado.

[10] Georg Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates,* Munich, 1940, p. 44. Ostrogorsky distingue tres períodos en la historia bizantina: *1)* 324-610, bizantino temprano; *2)* 610-1025, bizantino medio; *3)* 1025-1453, bizantino tardío (*Historische Zeitschrift,* CLXI, 1941, pp. 229 *ss.*).

propiamente dicha, la historia del Imperio medieval griego. En lo que toca a la política exterior, Heraclio tuvo que defender el Imperio contra los nuevos persas, los Sasánidas (226-641). Logró brillantes éxitos, pero ya en su tiempo comenzó la invasión de los árabes. Pocos años después de la muerte de Mahoma (632), los árabes conquistaron Persia, Siria, Egipto (636-641), en seguida toda el África romana, y finalmente España (711).

Los árabes se hicieron dueños y señores del Mediterráneo. Esto trajo consigo una revolución económica. A partir de 650, el comercio marítimo que había llevado al Occidente los productos orientales se fué reduciendo gradualmente; y este comercio había sido la fuente de riquezas de los merovingios, a cuyo tesoro real afluían todos los impuestos de aduana. Esa decadencia del comercio afectó sobre todo a Neustria, donde se hallaban las ciudades mercantiles. El peso político se desplazó entonces hacia Austrasia, y pasó del rey a la nobleza terrateniente. De esa nobleza saldrán los pipínidas, fundadores de una potencia política que ya no gravitará hacia el Mediterráneo, dominado ahora por el Islam.

> Con los carolingios, Europa se lanza definitivamente por un camino nuevo. Antes de ellos, Europa había seguido viviendo con la vida de la Antigüedad; pero el Islam trastornó todas las condiciones tradicionales. Los carolingios tendrán que enfrentarse a una situación que no han creado ellos, que han encontrado ya constituída, y que aprovechan, iniciando con ello una nueva etapa. El papel de los carolingios sólo se comprende si se tiene en cuenta que el Islam desplazó el equilibrio del mundo.

Así Pirenne,[11] quien al considerar como frontera entre la Antigüedad y la Edad Media las consecuencias económicas y políticas de la invasión árabe, coincide con la fecha señalada por Toynbee: 675.

Para Toynbee, la fase final de la Antigüedad comienza su decadencia en 375. Algunos han señalado también, con buenas razones, el año de la muerte del emperador Teodosio (395) como límite de las dos épocas.[12] Durante su reinado, Britania, Galia e

[11] Henri Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, 6ª ed., París-Bruselas, 1937, p. 166. La traducción alemana de P. E. Hübinger (*Geburt des Abendlandes*, 1939) contiene material bibliográfico adicional. Sobre lo efímero y lo duradero de la obra de Pirenne véase ahora el artículo de P. E. Hübinger citado *supra*, p. 41, nota 9.

[12] Por ejemplo H. St. L. B. Moss, *The birth of the Middle Ages*, Oxford, 1935.

Hispania eran aún parte del Imperio. Veinte años después de su muerte, en cada uno de esos países habían surgido reinos germánicos; el Imperio vivía una doble existencia romano-germánica. El reinado de Teodosio marca también el final de una época por el hecho de que durante él queda consagrada la política religiosa de Constantino, y el cristianismo elevado a la categoría de religión del Estado (381). Persistir en el paganismo significa desde entonces incurrir en delito de alta traición. En 384 se retira del Senado —baluarte de la antigua tradición romana— el altar de la Victoria; por esos años se inicia también la destrucción de templos en el Oriente; hordas de monjes recorren la región, arrasando templos y destrozando obras de arte, seguidas de bandas de gentuza ávida de botín, que entra a saco en los pueblos sospechosos de paganismo.[13] Ésa es la época en que surge también el más grande de los Padres de la Iglesia, San Agustín (354-430). El Norte de África, Egipto, Siria y el Asia Menor son baluartes de la Iglesia. San León I (muerto en 461) marca el fin de la historia papal del antiguo *orbis Romanus*.

La etapa que va de Teodosio a Carlomagno es de enorme importancia para la tradición europea. Entre los autores de ese tiempo están las grandes personalidades que el investigador norteamericano E. K. Rand ha llamado "fundadores de la Edad Media".[14] San Jerónimo y San Agustín alcanzan todavía a vivir en el siglo v, lo mismo que Prudencio, el primero de los grandes poetas cristianos, y Orosio, el primer historiador universal del cristianismo. Hacia 400, Macrobio y Servio inician la interpretación medieval de Virgilio, y Marciano Capela compone un manual de las siete artes liberales que llegaría a ser para la Edad Media una autoridad. Entre los años de 450 y 480 se crea la vasta obra poética y prosística del galo Sidonio Apolinar, que ejerció gran influencia en el mundo medieval. W. P. Ker ha dicho que "casi todo lo característico de la Edad Media y mucho de lo que perdura más allá del Renacimiento se encuentra ya en los autores del siglo vi".[15]

13 Véase Otto Seeck, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, Berlín, 1897-1920, t. V, p. 220. Discurso de Libanio (314 a *ca.* 393) *pro templis* (ed. Förster, III, *or.* 30).

14 E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, Cambridge, Mass., 1928.

15 William P. Ker, *The Dark Ages*, Nueva York, 1904, pp. 101-102. Al siglo vi está dedicado el útil libro de E. Shipley Duckett, *The gateway of the Middle Ages*, Nueva York, 1938.

Al siglo VI pertenece también Boecio († 524). Con su traducción de algunos tratados de lógica de Aristóteles, dió al Occidente material para ejercicios intelectuales, que serían antecedente de la escolástica. Su *Consolatio philosophiae*, escrita en la prisión, es obra que deleitó y sigue deleitando a muchísimos hombres; es la única obra de la tardía Antigüedad romana que se ha traducido al alemán en el siglo XX. En el siglo VI tiene lugar también la fundación del monaquismo occidental, obra de San Benito. Además, la vasta obra literaria de Casiodoro (490-583), cuyos libros principales son otros tantos eslabones en la cadena de la tradición medieval.

El límite entre el siglo VI y el VII lo alcanzaron o lo franquearon Venancio Fortunato, a quien se ha llamado el último de los poetas romanos, el papa San Gregorio Magno, ilustre por sus escritos didácticos y edificantes, y San Isidoro de Sevilla, cuya enciclopedia sirvió de manual a toda la Edad Media. San Isidoro trasmite a la posteridad la suma de la sabiduría de la Antigüedad tardía, como Fortunato le trasmite los modelos de la poesía cortesana de fastos y panegíricos y la epopeya hagiográfica. Contemporáneo de ellos es también Gregorio de Tours († 594), el historiador de los francos.

En el siglo VII decae la vida espiritual del Continente; pero en Irlanda, que nunca había formado parte del Imperio, surge una extraña cultura de claustro, que bajo San Columbano († 615) irradia al Continente. Bobbio y St.-Gallen son fundaciones irlandesas. Agustín, enviado por San Gregorio Magno, llega a Kent en 597 para iniciar la evangelización de Inglaterra. A partir del Sínodo de Whitby, en 664, la cristiandad romana se impone sobre la céltica, y produce, con Aldhelmo († 709) y Beda († 735), una floración eclesiástica y espiritual que, además de apóstoles (San Bonifacio, † 754), dió al Continente reformadores de la cultura (Alcuino, † 804).

Con esto quedan enumeradas las figuras sobresalientes de los "siglos oscuros" (en los capítulos subsiguientes habremos de mencionarlas más de una vez), y llegamos a un terreno histórico más conocido: a la época de Carlomagno. Si volvemos ahora sobre el problema de la división en períodos históricos, nos tendremos que preguntar: ¿Cuándo termina la Edad Media? ¿Cuándo comienza en realidad la Edad Moderna? La respuesta variará

según que partamos de la historia política o de la espiritual. Desde el año de 1492 aparecen en la Europa occidental los modernos Estados nacionales, como nuevos complejos históricos. Italia quiere que la Edad Moderna comience con el Renacimiento; Alemania, con la Reforma; y ninguno de los dos países logró su unificación política antes del siglo XIX. Pero la costumbre de fijar el límite entre las dos épocas poco antes o después de 1500 descansa además en la creencia general, más o menos abiertamente confesada, de que la Edad Moderna, hasta 1914, es realización de un progreso, que conduce a la Ilustración y a la democracia (Inglaterra y Francia), o bien al Estado nacional (Alemania e Italia). Esta idea del progreso, y con ella el ingenuo europeísmo, se ha visto desmentida por las guerras mundiales del siglo XX. Hay además otro factor que hace anticuado el concepto de "Edad Moderna": la transformación decisiva del mundo durante los siglos XIX y XX es obra de la industria y de la técnica, que en el principio se consideraron "progresos" y que más tarde se revelaron también como potencias destructoras. En la historia del futuro, nuestra época se clasificará probablemente como "época técnica". Sus comienzos se remontan al siglo XVIII; aquí, pues, hay que marcar una división. El primero en llegar a esta conclusión fué el historiador inglés G. M. Trevelyan; según él,[16] la Edad Media no termina hasta el siglo XVIII, y el fenómeno que marca su fin es la "Revolución industrial", que transformó la vida más que el Renacimiento y más que la Reforma. Habremos de mostrar que en Inglaterra ocurre también, hacia 1750, la ruptura de la más que milenaria tradición literaria de Europa.

¿Tiene todavía sentido llamar "Edad Media" al período que va de 400 a 1750? Evidentemente no. Pero éste no es el lugar a propósito para sacar de ello conclusiones de carácter terminológico. Si la historia de la humanidad llega a prolongarse aún unos millares (o decenas de millares) de años, la ciencia histórica se verá obligada a numerar sus épocas, como lo hacen los arqueólogos con la primitiva Creta (civilización minoica I, II, III), dividiendo cada etapa en tres períodos. Toynbee ya ha procedido de esta manera; la cultura occidental se divide para él

[16] En su *English social history*, 1944, p. 96. [Trad. castellana de A. Álvarez-Buylla, *Historia social de Inglaterra*, México, 1946, pp. 111-112.]

en cuatro épocas: 1) *ca.* 675 a 1075; 2) *ca.* 1075 a 1475; 3) *ca.* 1475 a 1875; 4) *ca.* 1875 a X (*A study of history*, vol. I, p. 171).

§ 4. Edad Media latina

La invasión de los germanos[17] en el mundo de la Antigüedad tardía y la invasión de los árabes constituyen procesos paralelos. Sin embargo, hay entre ellos una diferencia fundamental: los germanos se asimilaron, los árabes no. El empuje de los árabes fué mucho mayor que el de los germanos, y sólo es comparable al vigoroso avance de los hunos bajo Atila o al de los mongoles bajo Gengis Kan y Tamerlán. Pero el dominio de éstos fué tan breve como duradero el del Islam.

> ¿Qué son, al lado de esta invasión, los embates por tanto tiempo interrumpidos y tan poco violentos de los germanos, que en varios siglos apenas lograron penetrar en la zona fronteriza de la Romania?... Si los germanos no tienen nada que oponer al cristianismo del Imperio romano, los árabes, en cambio, están inflamados por una nueva creencia; y es esto, única y exclusivamente, lo que los hace inasimilables.[18] Porque por lo demás no tienen contra la civilización de los pueblos sojuzgados por ellos más prejuicios que los germanos; antes bien, la adoptan con rapidez sorprendente. De los griegos aprenden las ciencias, y de ellos y de los persas las artes. No son siquiera fanáticos, por lo menos no en el principio, ni aspiran a convertir a sus súbditos. Lo que quieren es llevarlos al acatamiento del único Dios, Alá, de su profeta Mahoma, y, como éste fué árabe, de Arabia. Su religión universal es a la vez nacional. Ellos son los servidores de Dios... El germano se romaniza apenas entra en la Romania; en cambio, el romano se hace árabe en cuanto es conquistado por los árabes.[19]

Los germanos no sólo no aportaron ninguna idea nueva, sino que, "exceptuando a los anglosajones, en todos los lugares donde se establecían dejaban que el latín siguiese siendo el único medio de comprensión. Se asimilaron en este terreno, como en todos los demás... En cuanto sentaban pie, sus reyes se rodeaban de retores, de juristas y de poetas";[20] hacían redactar en latín sus

[17] Cf. Pierre Courcelle, *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*, París, 1948, y la reseña de M. L. W. Laistner en *Speculum*, XXIV, 1949, p. 257.

[18] Como se ve, es falso decir que las ideas de Pirenne se apoyan esencialmente en la historia económica y política.

[19] Pirenne, *Mahomet et Charlemagne, op. cit.*, pp. 129-132.

[20] *Ibid.*, p. 102.

leyes, sus documentos, sus cartas. La invasión de los bárbaros no transformó los rasgos esenciales de la vida espiritual en el Mediterráneo occidental.[21] Antes de que comenzara la influencia anglosajona, en el siglo VIII, no hay ningún rasgo nuevo.

El hecho mismo de que los soberanos germanos sólo tuvieran ministros y funcionarios laicos representa también una continuación del anterior estado de cosas; revela que hasta entrado el siglo VIII sobrevive una capa laica literariamente culta. El latín de la vida diaria, por corrompido que esté, sigue siendo latín. "No hay fuente alguna que nos haga ver, como sucederá en el siglo IX, que en la iglesia el pueblo ya no entiende al sacerdote. La lengua sigue viviendo, y garantiza, hasta entrado el siglo VIII, la unidad de la Romania".

Al quedar obstruído el Mediterráneo occidental por las conquistas del Islam, la cultura carolingia retrocede a un tipo de vida aldeana. Los laicos no pueden ya leer ni escribir. Los carolingios ya sólo encuentran hombres cultos entre el clero; necesitan, pues, la colaboración de la Iglesia. "Aparece un nuevo elemento esencial de la Edad Media: la casta sacerdotal, que somete el Estado a su influencia"; el latín se convierte entonces en lengua exclusiva de los letrados, y lo seguirá siendo a lo largo de la Edad Media. El "Renacimiento carolingio" constituye una readopción de la tradición antigua y a la vez una ruptura con la destruída cultura romana. La nueva cultura es romano-germánica, "pero descansa sobre los hombros de la Iglesia".

La principal contribución germánica se ve comúnmente en el feudalismo, esto es, en la estructura jurídica y política del mundo medieval.[22] El feudalismo fué el resultado necesario de la tendencia a poseer tierras, tendencia centrífuga e inclinada a la economía natural. Imponer sobre esa tendencia el poder real o imperial, en cuanto "Estado oficial" (*Amtsstaat*, como lo llama Alfred Weber), y hacer caber en éste al sistema feudal, costó luchas que llenan no pocas páginas de la historia de la Edad Media. El feudalismo determina todas las instituciones y todas las relaciones humanas.

También se suele considerar como contribución de los germanos el sistema nórdico de ciudades (a partir del siglo XI). Tenga-

21 *Ibid.*, p. 106. Ed- esp. p. 103

22 Cf. sin embargo, J. Calmette, *Le monde féodal*, París, 1934, p. 197.

mos presente, sin embargo, que en este sentido "los germanos" no son un concepto uniforme, sino algo más difícil de captar. En el Estado de Carlomagno se entremezclan celtas, romanos, francos y sajones. El factor germánico más vigoroso lo constituyen los vikingos, que en los siglos IX y X se radican en Francia y se civilizan. Su asimilación es lo que hace definitivamente de Francia una nación. Ya en el siglo XI los vikingos se expanden por Inglaterra y por Sicilia, llevando la cultura francesa más allá de los mares. Alemania no fué tocada por esta expansión.

La asimilación de los germanos a la lengua y a la Iglesia de Roma hace que la Antigüedad se convierta para la Edad Media, como dice Alfred Weber, en "herencia venerable y orientadora".

El florecimiento de las literaturas en lengua vulgar, a partir de los siglos XII y XIII, no supone en modo alguno que la literatura latina se agote o pase a segundo plano. Por el contrario, los siglos XII y XIII constituyen un punto culminante en la poesía y en la ciencia de Roma. La lengua y la literatura latinas llegan en esta época "desde la Europa central, meridional y septentrional hasta Islandia, Escandinavia, Finlandia y, en el Sudeste, hasta Palestina".[23] El hombre inculto sabe, como el educado, que hay dos lenguas: la del pueblo y la de los letrados *(clerici, litterati)*. La lengua de los letrados, el latín, se llama también *grammatica;* Dante —como ya antes el romano Varrón— la consideraba una lengua artística inmutable, creada por sabios.[24] En latín llegaron a ponerse obras literarias escritas originalmente en lengua vulgar.[25] Y el latín siguió en pie, a lo largo de varios siglos, como

[23] P. Lehmann en *Corona quernea*, p. 307.

[24] Roger Bacon rechaza esta idea. Es decir, que en tiempos de Dante ya era anticuada para la filosofía. Cf. G. Wallerand, *Les œuvres de Siger de Courtrai*, Lovaina, 1913, p. (43).

[25] El jurista italiano Guido delle Colonne traduce una novela troyana del francés para "quienes leen latín" *(qui grammaticam legunt): Historia destructionis Troiae*, ed. Griffin, Cambridge, Mass., 1936, p. 4. Otras traducciones al latín de obras en lengua vulgar: el *Willehalm* de Wolfram (fragmento de una traducción métrica; ed. Lachmann, pp. CLIII-CLIV); *Herzog Ernst* (dos versiones; cf. Paul Lehmann, *Gesta ducis Ernesti*, Munich, 1927); dos refundiciones latinas del *Gregor* de Hartmann *(apud* Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, Munich, 2ª parte, vol. II, 1, 1927, p. 187). Francón de Meschede hizo hacia 1330 una refundición latina de la "Fragua dorada" *(Goldene Schmiede)* de Konrad von Würzburg *(Aurea fabrica)*. El *Carmen de prodicione Guenonis* (siglo XIII) es refundición compendiada de la *Canción de Roldán (ZRPh*, 1942, pp. 492-509); la *Historia septem sapientum* (hacia 1330) se remonta a una versión en prosa del *Roman des sept sages*. Del viaje de San Brandano de Benedeito poseemos una

idioma de la enseñanza, de la ciencia, del gobierno, de la justicia, de la diplomacia. En Francia, el latín fué la lengua del derecho hasta 1539, año en que lo suprimió Francisco I.

También en cuanto lengua literaria sobrevivió el latín en mucho a la Edad Media. Dante, Petrarca, Boccaccio escribieron en latín como en italiano. El humanismo dió nuevo y poderoso ímpetu a la dignificación del latín. Jacob Burckhardt dedica varios capítulos de su *Cultura del Renacimiento* a la latinización general de la cultura, y uno de ellos a la poesía latina de los siglos XV y XVI, que, como demuestra, estuvo a punto de salir triunfante. Esta poesía tuvo también ilustres representantes en Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania, durante los siglos XVI y XVII. Goethe dice en *Kunst und Altertum* ("Arte y Antigüedad", 1817):

> Para una visión más libre del mundo, como la que está procurando alcanzar el pueblo alemán, convendría que un joven e ingenioso erudito se propusiera apreciar en todo su valor la obra verdaderamente poética que han venido creando, desde hace trescientos años, los poetas alemanes que escriben en latín... Este erudito tendría ocasión de observar que, en la época en que el latín era lengua universal, otras naciones cultas escribían también poesías en latín y se entendían de una manera que hoy nos es extraña.

Esta poesía de humanistas o "poesía neolatina"[26] se suele separar, y con razón, de la poesía latina de la Edad Media. Pero para los siglos XIV y XV no existe aún separación alguna; todavía Petrarca y Boccaccio participan de la herencia de la Edad Media latina, y en 1551 un humanista italiano siente aún necesidad de protestar contra los "malos poetas" del siglo XII,[27] lo que significa que estos poetas seguían teniendo lectores. El hecho se explica

---

versión latina en prosa y otra en estrofas rimadas. También los *Contes moralisés* de Nicole Bozon (siglo XIV) se tradujeron al latín. Y lo mismo se hizo, todavía a mediados del siglo XVI, con las famosas *Coplas* de Jorge Manrique († 1479) a la muerte de su padre. A Goethe le gustaba leer su *Hermann y Dorotea* en latín (a Eckermann, 18 de enero de 1825).

26 Véase Georg Ellinger, *Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im 16. Jahrhundert*, Berlín-Leipzig, 1929-1933. El primer volumen estudia el tema de "Italia y el humanismo alemán en la lírica neolatina". Ya muy pronto surgieron antologías, como aquella que tanto cita Burckhardt, las *Deliciae poetarum Italorum* (Francfort, 1608, 2 vols.); después las *Deliciae poetarum Gallorum* (Francfort, 1609; 3 vols.), *Germanorum (ibid.*, 1612, 6 vols.), *Belgicorum (ibid.*, 1614, 4 vols.). Sobre la prosa artística neolatina, véase O. Kluge en *Glotta*, 1935, pp. 18 *ss.*

27 Giovanni Battista Giraldi Cinthio, *De poetis nostrorum temporum*, ed. K. Wotke, 1894, p. 47.

por el sistema de enseñanza vigente en los siglos XV y XVI, y también por la invención de la imprenta. En los siglos XV y XVI, los escolares tenían que leer los llamados *Auctores octo*,[28] triste residuo del método medieval de enseñanza y lectura. Pero también los grandes autores latinos del siglo XII siguieron hallando en el siglo XVI y en el XVII lectores entusiastas, como lo prueban las muchas reimpresiones de sus obras.[29] La literatura latina de la Edad Media siguió viviendo al lado de las grandes corrientes de la incipiente Edad Moderna —humanismo, Renacimiento, Reforma, Contrarreforma— y se mezcló con ellas, sobre todo en un país escasamente tocado por la Reforma, y no afectado en su núcleo por el humanismo y el Renacimiento, como lo fué España. La definición que dió Hofmannsthal del Barroco como forma rejuvenecida "de aquel mundo más antiguo, que llamamos medieval" corresponde muy especialmente a la literatura del Siglo de Oro español.

Hemos recorrido rápidamente grandes etapas de tiempo. Nuestra investigación requiere libre movimiento por entre las diversas épocas históricas. La cronología exacta nos ha de servir de apoyo, no de guía.

Volvamos ahora a la temprana Edad Media. Fué Carlomagno quien dejó realmente construído el complejo histórico que llamo "Edad Media latina". No se suele emplear este concepto en la literatura histórica; pero para nuestros fines es imprescindible, puesto que nos permite caracterizar la participación de Roma, de su concepto del Estado, de su Iglesia y de su cultura en la formación de toda la Edad Media, como un fenómeno mucho más vasto que la simple supervivencia de la lengua y la literatura

[28] Sobre su divulgación en forma impresa antes de 1500, véase el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (1925 y sigs.). De los *Auctores octo* aparecieron, entre 1490 y 1500, veinticinco ediciones, ninguna de ellas alemana. Véase el escarnio que de estos libros y otros parecidos hace Rabelais, *Gargantúa*, cap. XIV.

[29] Es asombroso el número de obras de la literatura latina tardía y medieval impresas antes de 1600. Cf. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, The Warburg Institute, Londres, 1940, p. 192, y sobre todo E. Ph. Goldschmidt, *Medieval texts and their first appearance in print*, Londres, 1943 (*Supplement to the Bibliographical Society's Transactions*, núm. XVI); en las pp. 29 *ss.* habla Goldschmidt de los *Auctores octo*. Acerca de las ediciones de Juan de Salisbury, véase *infra*, p. 206. Sobre la desaparición del latín como lengua literaria moderna, según los datos suministrados por los catálogos de ferias de 1564 a 1846, cf. Friedrich Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten, von Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1885, pp. 785 *ss.* En los años 1564-1570 el porcentaje de libros latinos era de 69.2; entre 1741 y 1750 era de 23.8; entre 1791 y 1800, sólo de 5.8.

latinas. En el curso de muchos siglos, Roma había aprendido a considerar su existencia política como misión universal. Ya Virgilio lo dice en ciertos versos célebres de la *Eneida*. A partir de Ovidio (*Ars amatoria*, I, 174) se crea la identificación de *orbis* ('Universo') y *urbs* ('Roma'), que en la época de Constantino se hizo inscripción monetaria, esto es, término del derecho público,[30] y que aún sobrevive en la fórmula de la curia papal, *urbi et orbi*. Al elevarse el cristianismo a la categoría de religión del Estado, el universalismo de Roma adquirió un doble aspecto, pues al Estado se unió la pretensión de soberanía de la Iglesia. La filosofía de la historia de San Agustín contribuyó a crear la conciencia de que la Edad Media era continuación de Roma. En esa filosofía concurren tres ideas distintas: San Agustín relaciona el curso de la historia de la humanidad con los seis días de la Creación y con las seis edades de la vida (*PL*, XXXIV, cols. 190 *ss.*; XXXVII, col. 1182; XL, cols. 43 *ss.*). A esto se añade la división de la historia de acuerdo con los cuatro reinos del mundo, interpretación alegórica tomada de las profecías del Libro de Daniel (II, 31 *ss.*, VII, 3 *ss.*)[31] (*De ciuitate Dei*, XX, XXIII y XVIII, II). El último de esos reinos es el romano, que corresponde a la edad de la *senectus* y dura hasta el fin del mundo temporal, el cual ha de terminar con el descanso celestial. La proximidad del fin del mundo estaba atestiguada por las palabras del Apóstol: *Nos, in quos finis saeculorum deuenit* (Primera epístola a los corintios, X, 11).[32] De este modo, la espera del fin de los tiempos, radicalmente cristiana, quedaba incorporada al pensamiento medieval. Los autores de la Edad Media repiten incesantemente esas palabras (sin indicación de fuentes, claro está, como casi todas las citas medievales), o aluden a ellas. Los modernos historiadores de la cultura suelen interpretar equivocadamente estas alusiones, considerándolas expresión espontánea de la Edad Media. Si en una crónica del siglo XII leemos: "El mundo está en la ancianidad",[33] no hay que deducir de ello que la época "se sentía

[30] Cf. J. Vogt, *Orbis Romanus*, 1929, p. 17.

[31] Esta división aparece primero en el Comentario griego al Libro de Daniel del obispo Hipólito de Roma, escrito hacia 204. San Jerónimo, por su parte, la adoptó y la generalizó en su propio comentario al Libro de Daniel.

[32] Así aparece en San Agustín (*PL*, XL, col. 43); la Vulgata trae: ...*ad correptionem nostram, in quos fines saeculorum deuenerunt.*

[33] Fredegar, ed. Krusch, en *MGH*, *Scriptores rerum Merovingicarum*, II, p. 123. La lamentación de Fredegar, *ne quisquam potest huius tempore nec presumit oratoribus*

envejecer", sino una alusión al paralelo establecido por San Agustín entre la fase final (romana) de la historia universal y la vejez del hombre.[34] En su visión del Paraíso (*Paradiso*, XXX, 131), Dante oye que sólo quedan unos pocos asientos vacíos en la rosa celeste; también él vive en espera del fin de los tiempos (cf. *Convivio*, II, XIV, 13).

La Biblia proporcionaba además al pensamiento histórico medieval una razón teológica para la idea de la sucesión de un reino por otro: *Regnum a gente in gentem transfertur propter iniustitias et iniurias et contumelias et diuersos dolos* (Eclesiástico de Jesús ben Sirac, X, 8): "Se traslada el reino de una nación a otra a causa de las injusticias, violencias y agravios y engaños diversos." Y también: *Ipse* [*Dominus*] *mutat tempora et aetates, transfert regna atque constituit* (Daniel, II, 21). De la palabra *transferre* ('trasladar') se tomó el concepto de la *translatio*, fundamental en la teoría medieval de la historia. La restauración del Imperio realizada por Carlomagno pudo entonces concebirse como un traslado del Imperio romano a otro pueblo; lo revela la fórmula *translatio imperii*, a la que más tarde se asociaría la *translatio studii*[35] (paso de la ciencia de Atenas o de Roma a París).

El imperio medieval tomó de Roma la idea del Estado universal; tuvo, pues, un carácter general, no nacional. Igualmente universal es la pretensión de la Iglesia romana. El Sacerdocio y el Imperio son las máximas autoridades universales. La colaboración de ambos poderes sigue viva hasta entrado el siglo XVI, y en los tremendos conflictos que sobreviven desde entonces, la colaboración es el ideal a que se aspira. Aún a principios del siglo XVI es ése el punto en torno al cual giran las ideas de Dante.

El concepto de la "traslación" está presente a cada paso en el derecho público de Barbarroja,[36] quien se considera muy cons-

---

precedentes esse consimilis (ibid.), debe interpretarse como el pasaje correspondiente de Gregorio de Tours (cf. *infra*, p. 218).

[34] Ya Lucrecio (II, 1150 *ss.*) se queja del envejecimiento del mundo; lo mismo hace, en el siglo III, el Padre de la Iglesia San Cipriano (*Ad Demetrianum*, cap. III). Cf. A. J. Toynbee, *A study of history*, *op. cit.*, IV, pp. 7 *ss.*

[35] La idea aparecía formulada en Horacio (*Epistolas*, II, 1, 156-157): *Graecia... artes / intulit agresti Latio.* Encuentro por vez primera el concepto de la *translatio studii* en la carta de Heirico a Carlos el Calvo (*Poetae*, III, p. 429, línea 23). Cf. Étienne Gilson, *Les idées et les lettres*, París, 1932, pp. 183 *ss.*

[36] Según dice Otto von Freising. En la epopeya anónima *Ligurinus*, de 1186-1187, se nos dice que Carlos liberó el Imperio y lo trasladó luego a sí mismo. El Rin, se dice, domina ahora sobre el Tíber (I, 249 *ss.*; III, 543 *ss.*, 565 *ss.*).

cientemente un continuador de Carlomagno. A partir de Carlomagno, la historia alemana está estrechamente ligada, durante siglos, a la idea de la renovación de Roma.[37] Y la poesía política y dinástica de la Alemania de los Hohenstaufen está en su mayor parte escrita en latín. Los versos más brillantes sobre Barbarroja, los del "Archipoeta" de Colonia, no están en alemán, sino en latín. Al ceñirse la corona siciliana, los Hohenstaufen se sintieron aún más ligados a la literatura latina. Las obras de Godofredo de Viterbo están dedicadas a Enrique VI. En el reino siciliano de Federico II surge la primera escuela italiana de poetas, pero el Emperador se solaza también con comedias latinas compuestas por sus juristas, y varios ingleses le dedican poemas panegíricos en latín.[38]

Pero no debemos olvidar que para la "Edad Media latina" la idea de Roma no significa exclusivamente un ensalzamiento de Roma o una aspiración a renovarla. De ninguna manera. La misma idea de la "traslación" implica ya que si la soberanía pasa de un reino al otro es porque se ha abusado de ella. Ya en la Roma cristiana del siglo IV había surgido el concepto de la "Roma penitente", que "como un hombre cargado de culpas, tras arrepentirse de haber derramado sangre cristiana, tras hacer penitencia y abrazar la religión cristiana, puede ser admitida en el seno de la comunidad cristiana".[39] San Jerónimo, San Ambrosio, Prudencio son otros tantos portavoces de esta idea. San Agustín llega a conclusión aún más rigurosa: desde el punto de vista cristiano, las tan ensalzadas virtudes de Roma no son sino defectos; la mirada de los cristianos debe apartarse de la Roma terrenal, cuya historia pertenece a la *ciuitas terrena*, al reino del mal, y dirigirse en cambio a la *ciuitas Dei*, al reino supraterrenal de Dios. Dante impugnó tácitamente esta idea de San Agustín; para él, la Roma de Virgilio y Augusto y la de San Pedro y sus sucesores son una sola.

[37] En este concepto confluyen ideales muy diversos. Cf. P. E. Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio*, Leipzig, 1929. Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II, Ergänzungsband*, Berlín, 1931, p. 176. Sobre la diferencia entre la idea imperial carolingia y la otónica, cf. Carl Erdmann en *Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters*, VI, 1943, pp. 412 *ss*. El hermoso libro de Fedor Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter*, Munich, 1926, se propone examinar "los fundamentos espirituales del Renacimiento".

[38] Ernst Kantorowicz, *op. cit.*, p. 132. El autor trae abundante documentación sobre la literatura latina en la corte del Emperador.

[39] Friedrich Klingner, *Römische Geisteswelt*, Leipzig, 1943, p. 449.

Imperio alemán e Imperio romano, pensamiento histórico pagano y eclesiástico, agustiniano y dantesco, no son sino algunas de las muchas tensiones contenidas en la idea de Roma. Pero todas esas tensiones se expresaron y se difundieron en la lengua de Roma, que fué también la de la Biblia, la de los Padres, la de la Iglesia, la de los *auctores* romanos incluídos en el canon, y por fin, la de la ciencia medieval. Todos ellos son parte integrante de la "Edad Media latina" y le confieren su plenitud.

§ 5. Romania

En el lenguaje científico actual, el término Romania se aplica al conjunto de países en que se hablan las lenguas romances, las lenguas que surgieron en el suelo del Imperio romano (desde el Mar Negro hasta el Atlántico). Comenzando en el Oriente, son, por orden geográfico, el rumano, el italiano, el francés, el provenzal, el catalán, el español y el portugués. Ya en la Edad Media era bien conocido el parentesco entre los idiomas de la Península Ibérica, Francia e Italia, como lo prueba el clásico testimonio del tratado *De uulgari eloquentia* de Dante. Los sabios de los siglos XVI y XVIII (Pasquier, Voltaire, Marmontel) creían que el provenzal —*le langage roman ou romain corrompu*— era madre de las demás lenguas; lo llamaban también *roman rustique*, término que se remonta al de *lingua romana rustica*, que adelante examinaremos. El provenzal François Raynouard (1761-1836) afirmaba que el provenzal —que él llamaba *langue romane*— había dominado desde el siglo VI hasta el IX en toda Francia, y que de él habían surgido las demás lenguas romances. Por esa época, el arqueólogo francés Arcisse de Caumont aplicó la misma idea, y con ella la palabra "románico", al estilo arquitectónico que se suponía había predominado desde el final de la Antigüedad hasta el siglo XII. Las investigaciones de Raynouard fueron una notable aportación al conocimiento de la poesía trovadoresca, pero su tesis lingüística no pudo sostenerse. Friedrich Diez (1794-1876), fundador de la filología románica, rechazó la tesis de Raynouard sobre el predominio del provenzal, y sostuvo que todas las lenguas romances se habían derivado del latín, independientemente unas de otras.

Pero los términos *románico*, *Romania* tienen una historia mu-

cho más antigua, hoy casi olvidada. Tendremos que ocuparnos de ella si queremos lograr una perspectiva adecuada. *Romania* es derivado de *romanus*, que a su vez procede de *Roma*, como *latinus* de *Latium*. La herencia de Roma se repartió entre los vocablos *latinus* y *romanus*. De las lenguas del Lacio, o lenguas "latinas", la privilegiada debía ser la que se hablaba en Roma. En el Imperio romano, por mucho tiempo, sólo se llamó *romani* a la clase alta dominante; los pueblos sojuzgados conservaron sus nombres originarios (galos, iberos, griegos, etc.). Un edicto de Caracala otorgó derecho de ciudadanía a todos los habitantes del Imperio (212), que desde entonces pudieron llamarse *romani*. De esta expansión del Imperio a la creación de un nuevo término que designara el enorme territorio habitado por los "romanos" sólo había un paso. La necesidad de contar con un nombre nuevo, breve, expresivo para *Imperium Romanum* o para *orbis Romanus* debió hacerse más urgente desde el momento en que los pueblos bárbaros se establecieron en suelo romano. En esta época de crisis aparece de pronto, en textos latinos y griegos, el nombre de *Romania*, y aparece primero bajo Constantino.[40] El término se emplea hasta la época merovingia y aun más tarde. En un poema en alabanza del rey Cariberto dice Venancio Fortunato (*MGH*, *Auctor. Antiquiss.*, IV, p. 131, vs. 7-8):

Hinc cui Barbaries, illinc Romania plaudit:
diuersis linguis laus sonat una uiri.[41]

Desde el tiempo de los Otones cambia el sentido de *Romania*. Se emplea entonces para designar la parte romana del Imperio, la zona de Italia. Finalmente acaba por referirse ya sólo a una provincia italiana, la Romagna, esto es, el antiguo exarcado de Ravena.

En su sentido originario, en el sentido que tenía en la Antigüedad tardía, la Romania se ve sustituída, desde los siglos VII y VIII, por nuevas formaciones históricas; pero los términos co-

40 Cf. Gaston Paris en *Romania*, I, 1872, pp. 1 *ss*. Nueva bibliografía en la edición alemana de Pirenne (cf. nota 11 de este capítulo), p. 289, nota 1. Entre los años 330 y 432 el nombre *Romania* aparece en nueve textos latinos (Zeiller, *Revue des Études Latines*, 1929, p. 196). También San Atanasio (*Historia Arianorum*) llama a Roma μητρόπολις τῆς Ῥωμανίας.

41 "Para aquel a quien aplauden a la vez los bárbaros y la Romania resuena en varias lenguas una sola alabanza."

rrespondientes, *romanus* y *romanicus*, siguen existiendo. Cuando el latín hablado (latín vulgar) se había alejado tanto del lenguaje escrito que hacía falta un nuevo término, el antiguo dualismo Roma-Lacio reaparece bajo nueva forma. Se distingue entonces entre *lingua latina* y *lingua romana* (o *romana rustica*). A ellas se viene a sumar, como tercer elemento, la *lingua barbara*, el alemán. Es significativo que San Isidoro, que escribe hácia el año 600 en una Hispania plenamente romanizada, no conozca aún esa yuxtaposición de las tres lenguas corrientes.

"Románico" es el nombre que la incipiente Edad Media da a las lenguas vulgares neolatinas, contrastándolas con la lengua de los letrados, el latín. Los vocablos derivados de *romanicus* y del adverbio *romanice* (en francés, provenzal, español, italiano, retorromano) nunca se usaron como gentilicios —había para eso otros vocablos—, sino que designaban esas mismas lenguas; tenían, pues, el mismo sentido que el italiano *volgare*. El antiguo francés *romanz*, el español *romance*, el italiano *romanzo* son derivados de ese tipo; son creación de la capa culta latina, y servían para designar a *todas* las lenguas románicas, concebidas, frente al latín, como una unidad. Los términos *enromancier*, *romançar*, *romanzare* significaban traducir libros a la lengua vulgar, o escribirlos en ella; y las obras mismas se llamaban *romanz*, *romant*, *roman*, *romance*, *romanzo*, palabras todas derivadas de *romanice*. En antiguo francés, *romant*, *roman* significan "novela cortesana en verso", y, de acuerdo con el sentido del vocablo, "libro popular". Retraduciendo la palabra al latín, un libro de ese tipo podía llamarse *romanticus* (se sobreentiende *liber.*).[42] Los conceptos de *roman* 'novela' y *romántico*[43] están, pues, estrechamente vinculados. En el uso lingüístico inglés y alemán se llamaba "romántico", todavía en el siglo XVIII, a algo "que podría aparecer en las novelas".[44] La palabra italiana correspondiente al antiguo francés *roman* es el galicismo *romanzo* ('novela'), ya empleado por Dante con ese sentido (*Purgatorio*, XXVI, 118).

Vemos, pues, que en francés y en italiano, *romanice* se con-

[42] Así aparece en una obra del siglo XV: *ex lectione quorundam romanticorum, id est librorum compositorum in gallico sermone poeticorum de gestis militaribus, quorum maxima pars fabulosa est* (Grimm, *Wörterbuch*).

[43] Estudios fundamentales sobre la palabra "romántico" son los de Alexis François, el especialista en Rousseau; cf. *Annales Jean-Jacques Rousseau*, V, 1909, pp. 237 *ss.*, y *Mélanges Baldensperger*, 1930, I, p. 321.

[44] El equivalente francés es *romanesque*.

vierte en nombre de un género literario. Algo semejante ocurre en español: *romance* comenzó por significar 'lengua popular', y después se aplicó a la obra escrita en esa lengua, sin ceñirse en un principio a algún género determinado. Encontramos el derivado "romançar libros" = 'traducir' (Garcilaso, Juan de Valdés), y también fórmulas como "los romancistas o vulgares" (Marqués de Santillana). A partir del siglo XV se llama *romance* al género poético que todavía lleva ese nombre; los "romances" se compilaron, desde el siglo XVI, en "romanceros". En español, como en inglés, la palabra que corresponde al francés *roman* se ha tomado del italiano *novella*.

Durante la Edad Media, la Romania subsiste, por encima de los límites lingüísticos, como una comunidad cultural. Muchos italianos escriben poesías en provenzal (y, por el contrario, en la *Comedia* de Dante un gran provenzal habla italiano). Brunetto Latini, el maestro de Dante, escribe su obra principal en francés. Es significativo un poema del trovador Raimbaut de Vaqueiras (hacia 1200), en cuyas cinco estrofas alternan el provenzal, el italiano, el francés del Norte, el gascón y el portugués.[45] Éstas eran las lenguas usuales en la lírica románica de entonces. El hecho de que se pudiera pasar libremente de una a otra demuestra que existía la conciencia activa de la unidad de la Romania. En España, esta alternancia de lenguas se encuentra a veces empleada como recurso artístico, en sonetos de Góngora y de Lope.

A partir más o menos del año 1300, los países de la Romania se van diferenciando cada vez más en lengua y en cultura. A pesar de eso, las naciones románicas siguen unidas, gracias a su origen y al sentido, constantemente despierto, de su relación con el latín. En este sentido lato, se puede seguir hablando de una Romania que, frente a los pueblos germánicos y a sus literaturas, constituye una unidad.

El más antiguo monumento lingüístico de la Romania es el texto de los juramentos de Estrasburgo, de 842; pero se trata de un documento, no de una obra literaria. Sólo en el siglo XI[46] se inicia la cadena de monumentos literarios franceses. La litera-

[45] V. Crescini, *Romanica fragmenta*, 1932, p. 523, menciona obras análogas; en W. Wackernagel, *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, 2ª ed., 1888, pp. 493-494, se encontrarán ejemplos alemanes y de otras lenguas.

[46] La cantilena de Santa Eulalia (fines del siglo IX) no tiene paralelo, ni continuación alguna.

tura española comienza a fines del siglo XII,[47] la italiana apenas hacia 1220, con el *Cántico al Sol* de San Francisco de Asís y con la lírica artística siciliana. El hecho de que las literaturas de España e Italia hayan tenido un comienzo tan tardío tiene su explicación en el predominio de Francia; y el que, por otra parte, los monumentos germánicos aparezcan en época tan remota (en Inglaterra hacia 700, en Alemania hacia 750) es consecuencia de la esencial extrañeza de lo germano respecto a lo romano. Esto se ve claramente en los juramentos de Estrasburgo. La versión románica comienza *pro deo amor et christian poblo et nostro comun salvament*, lo cual está aún muy cerca del latín; en cambio, en alto alemán antiguo: *in godes minna ind in thes christianes folches ind unser bedhero gehaltnissi...*; es un mundo lingüístico totalmente distinto. El romano sigue sirviéndose por largo tiempo de un latín más o menos corrompido, que le ofrece un punto de partida para penetrar en la latinidad correcta. El germano, en cambio, tiene que aprender el latín como idioma extraño, desde los primeros rudimentos; y, claro está, lo aprende correctamente. Hacia 700 se escribe en Inglaterra un latín asombrosamente puro, mientras que el latín de Francia está en plena decadencia. Hasta a los más eruditos italianos solían escapárseles solecismos, que eran el hazmerreír de los monjes alemanes; tal es el caso de Gunzo de Novara, que en 965 llegó a Alemania en el séquito de Otón I y que al conversar con los monjes de St.-Gallen empleó un caso erróneo; dice en una carta que lo han acusado falsamente de ignorancia gramatical, "aunque a veces el uso de nuestra lengua popular, cercana al latín, me pone trabas".

La proximidad entre la lengua vulgar y el latín persiste a lo largo de la historia lingüística románica. Sus manifestaciones son múltiples. En todas las épocas las lenguas romances han podido hacer préstamos del latín. La *Canción de Roldán* (hacia 1100), en antiguo francés, comienza con las palabras:

Carles li reis, nostre emperere magnes.

Ahora bien, la palabra *magnus* se había sustituído, ya en el latín tardío, por *grandis*, que es la única que subsistió en las lenguas

[47] Según Menéndez Pidal, el *Poema del Cid* se escribió hacia 1140. Creo poder probar que no se compuso antes de 1180; cf. *infra*, p. 552.

romances, con la sola excepción del nombre de Carlomagno.[48] Los lingüistas dicen, pues, que el *magnes* del verso citado es un "latinismo"; lo que olvidan es que todos los grandes monumentos de las lenguas romances están llenos de latinismos, empleados muchas veces conscientemente como adorno retórico. Buen ejemplo de esto es la *Comedia* de Dante; en ella encontramos —un caso entre tantos otros— el latín *uir* 'hombre' en la forma *viro*, porque Dante tenía necesidad de una rima en *-iro*. Cuando en el siglo XX el idioma francés crea la palabra *avion* (del latín *auis* 'ave'), ocurre lo mismo. En las lenguas romances los préstamos del latín no producen el efecto de "extranjerismos" que producen en alemán. El latín sigue siendo el tesoro común e inagotable de todas las lenguas romances.

Desde las Cruzadas hasta la Revolución francesa, las literaturas románicas han tenido, alternativamente, la preponderancia sobre las demás literaturas de Occidente. Sólo la Romania puede ofrecernos un punto de partida adecuado para tener una idea correcta de la nueva literatura. De 1100 a 1275 —desde la *Canción de Roldán* hasta el *Roman de la Rose*— la literatura y la formación espiritual francesas sirven de modelo a las demás naciones. La poesía del alto alemán medio adopta casi todos los temas de la poesía francesa, y hasta la *Canción de los Nibelungos* resulta ser —según las investigaciones de Friedrich Panzer—[49] deudora en gran escala de fuentes francesas. La cultura cortesana de Francia irradia hasta Noruega y hasta la Península Ibérica. En tiempo de Dante, el *Roman de la Rose* se refunde en la Toscana, como más tarde lo refundiría Chaucer en Inglaterra. La literatura épica y novelística francesa fluye en ancho caudal hacia Italia, donde Boiardo y Ariosto la adaptan a la brillante forma artística del Renacimiento. Pero ya en 1300, la primacía literaria había pasado a Italia: Dante, Petrarca, Boccaccio, el primer Renacimiento. Este Renacimiento actúa a su vez, como "italianismo", sobre Francia, Inglaterra y España.[50]

A principios del siglo XVI comienza el "Siglo de Oro" espa-

48 Además, como caso aislado, el español *tamaño*.

49 *Studien zum Nibelungenliede*, Francfort del Meno, 1945.

50 La idea de que también España, Francia, Alemania, etc., tuvieron un "Renacimiento" es inadmisible. Lo que está fuera de duda es que esos países tuvieron una o varias ondas de "italianismo", que es la "forma de exportación" del Renacimiento italiano.

ñol, que dominará por espacio de cien años sobre las literaturas europeas. El conocimiento de la lengua y la literatura españolas es tan importante para una ciencia de la literatura "europea" como lo es el conocimiento de la pintura española para la historia del arte. Sólo a principios del siglo XVII se emancipa Francia definitivamente del predominio italiano y español, para a su vez reasumir la primacía, que conservará hasta 1780. En Inglaterra, entre tanto, se ha venido desplegando desde 1590 una gran poesía, que sólo comienza a llamar la atención del Continente en el siglo XVIII. Alemania nunca pudo competir con las grandes potencias de la Romania; su hora llegará sólo en la época de Goethe; antes de ella, recibe influencias de fuera, sin ejercer ninguna.

Las relaciones entre Inglaterra y la Romania son muy peculiares. Durante cerca de cuatro siglos, Inglaterra fué parte del Imperio. Las tropas romanas se retiraron en 410, pero la misión de San Agustín (desde 597) constituyó una segunda romanización, o, como ha dicho un historiador inglés, "el retorno de Britania a Europa y a su propio pasado".[51] Los monumentos romanos sobrevivieron en Inglaterra a la invasión germana; además, inspiraron la escultura northumbria del siglo VII, y las gentes los mostraban con orgullo.[52] La conquista normanda y los reyes angevinos hacen de Inglaterra, durante varios siglos, un anejo de la cultura francesa. El francés es la lengua de la literatura y de la vida política, y el latín, lengua de la cultura superior. París es la capital literaria de Inglaterra, y durante el siglo XII ingleses y galeses participan con brillantes contribuciones en el renacimiento latino. Sólo en 1340 se da igualdad de derechos a los ingleses de origen francés y a los de origen sajón,[53] y sólo en el curso del siglo XIV se funden ambas razas y lenguas. A esta época pertenece Chaucer, el primer poeta representativo de Inglaterra. Chaucer se inspira en fuentes francesas e italianas. Muere en 1400; un año antes, el rey emplea por vez primera en el Parlamento el inglés, que desde 1350 era lengua de las escuelas y desde 1362 lengua jurídica. La Inglaterra medieval pertenece a la Romania.

51 Christopher H. Dawson, *The making of Europe*, Londres, 1929, p. 209.

52 Véase F. Saxl, en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, p. 18 y nota 4. Sobre las relaciones culturales entre Inglaterra e Italia en el siglo VII, cf. W. Levison, *England and the Continent in the eighth century*, Oxford, 1946, p. 142.

53 J. J. Jusserand, *A literary history of English people*, I, Londres, 1895, p. 236.

Pero "con la Reforma, Inglaterra, que ya ha alcanzado su mayoría de edad, da de baja a sus maestros latinos, sin restablecer, por otra parte, la estrecha relación que la había ligado a los países escandinavos y alemanes. Inglaterra se ha convertido en un mundo aparte".[54]

El inglés es un dialecto germánico abundante en extranjerismos románicos y latinos. El carácter nacional y las formas de vida de Inglaterra no son ni románicos ni germanos: son... ingleses; representan una feliz combinación del conformismo social con el no-conformismo personal, a que no ha logrado llegar ningún otro pueblo. La posición de Inglaterra respecto de la Romania, es decir, respecto de la tradición europea, es constante preocupación de la literatura inglesa. En el siglo XVIII (Pope, Gibbon), la latinidad ejerce gran atracción sobre Inglaterra; en el siglo XIX la ejerce Alemania. En el siglo XX se vuelven a acentuar las tradiciones romanas de todo género, hecho interesante que aquí no podemos sino rozar; G. K. Chesterton e Hilaire Belloc han sido impetuosos portavoces de ese movimiento.

Más importantes han sido en Inglaterra la crítica y la política literarias, representadas desde 1920 por T. S. Eliot:

> Tres o cuatro grandes novelistas no hacen una literatura, por grande que sea *La guerra y la paz*. Si se dejaran a un lado todas las influencias históricas de Roma —todo lo que nos vino de la sociedad normando-francesa, de la Iglesia, del humanismo, de cada uno de los canales directos e indirectos—, ¿qué quedaría? Unas cuantas raíces y cáscaras teutonas. Inglaterra es un país "latino", y no necesitamos tomar nuestra latinidad de Francia.[55]

A través de la Romania y de sus irradiaciones, el Occidente adquirió sus conocimientos de la lengua y literatura latinas. A las formas y a los frutos de esta enseñanza hemos de dedicar ahora nuestra atención. Pasaremos de lo general a la plenitud concreta de la sustancia histórica, e insistiremos en el detalle. Como solía decir Aby Warburg a sus alumnos, "Dios anda metido en el detalle".

[54] G. M. Trevelyan, *History of England*, Londres, 1934, I, p. 4; véase además *England and the Mediterranean tradition* y *British art and the Mediterranean*, Oxford University Press, 1945 y 1948.

[55] *The Criterion*, octubre de 1923, p. 104.

III

LITERATURA Y ENSEÑANZA

1. *Las artes liberales*, p. 63.—2. *Concepto de las* artes *en la Edad Media*, p. 66.—3. *La gramática*, p. 70.—4. *Estudios anglosajones y carolingios*, p. 74.—5. *Autores leídos en las escuelas*, p. 79.—6. *Las universidades*, p. 87.—7. *Sentencias y* exempla, p. 91.

La literatura es parte de la "cultura". ¿Por qué y desde cuándo? Porque los griegos hallaron en un poeta el reflejo ideal de su pasado, de su ser, de sus dioses. Los griegos no tenían libros sagrados, no tenían casta sacerdotal; Homero fué para ellos la "tradición". A partir del siglo VI, sus poemas se convirtieron en texto escolar, y desde entonces la literatura forma parte del *curriculum* de enseñanza, y la continuidad de la literatura europea depende de la escuela. La enseñanza se hace portadora de la tradición literaria, circunstancia característica de Europa, aunque no esté necesariamente condicionada por lo europeo. La dignidad, la independencia y la función pedagógica de la literatura se deben a Homero y a su influencia. De suyo, las cosas hubieran podido ser muy diferentes. En el judaísmo, el alumno aprende la "Ley"; y los libros de Moisés no son un poema.

Lo que los griegos iniciaron lo imitaron los romanos. Uno de los primeros poetas de Roma, Livio Andrónico (segunda mitad del siglo III), tradujo la *Odisea* para uso de las escuelas. Sus contemporáneos Nevio y Ennio escribieron epopeyas nacionales que pudieran reemplazar a la *Ilíada*; pero Virgilio fué propiamente el primer creador de una epopeya nacional romana de trascendencia universal; esa epopeya continuó, por su tema y por su forma, la obra de Homero, y vino a convertirse a su vez en libro de escuela. La Edad Media tomó de la Antigüedad el tradicional enlace de la epopeya con la escuela; conservó la *Eneida* y creó a su vez epopeyas bíblicas —de lectura no poco enfadosa— que imitaban exteriormente a Virgilio, sin lograr desterrarlo: Virgilio siguió siendo fundamento de la enseñanza del latín. Más tarde,

los clásicos de las naciones modernas se convertirán también en lectura escolar, aunque se presten tan poco a ello como Shakespeare o el *Fausto* de Goethe. Un conocimiento elemental de la enseñanza europea es requisito indispensable de toda ciencia literaria.[1]

§ 1. Las artes liberales

Los rasgos fundamentales del sistema medieval de enseñanza se remontan a la Antigüedad griega. Los antiguos consideraban a Hipias, sofista de Élide y contemporáneo de Sócrates, como fundador de la enseñanza basada en las artes liberales. En griego se dice ἐγκύκλιος παιδεία, es decir, 'educación común, cotidiana'.[2] Platón, como se sabe, quería que sólo la filosofía fuese medio de enseñanza; combatió a Homero, desterró de su República a los poetas, y rechazó también la "educación general". La pretensión autoritaria, inherente a toda filosofía, nunca ha tenido defensor más apasionado que el más grande de los pensadores griegos. Pero Platón fracasó en su pedagogía como fracasó en su política. Mediador en este debate entre la filosofía y la educación general fué el orador Isócrates, contemporáneo de Platón, que reconoció a cada una de ellas su propia justificación; las materias de educación general debían ser, según él, preparación —propedéutica— de la filosofía. El punto de vista de Isócrates prevaleció en toda la Antigüedad, a pesar de alguna que otra crítica en el terreno de la teoría. La *Epístola LXXXVIII* de Séneca sobre las *artes liberales* y los *studia liberalia* es testimonio clásico de ese sistema.

Artes liberales son las que no tienden al lucro; se llaman "liberales" por ser dignas del hombre libre,[3] y no incluyen, por eso, ni la pintura, ni la escultura, ni otras artes manuales *(artes mechanicae)*;[4] la música, en cambio, ocupa, como rama de las matemáticas, un lugar fijo entre las artes liberales.

[1] Sobre la cultura de la Antigüedad, cf. ahora H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, París, 1948.

[2] Según Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, pp. 670 *ss*. En cambio, Will Richter, *Lucius Annaeus Seneca* (tesis), Munich, 1939, p. 16, nota, afirma que ἐγκύκλιος significa 'que lo abarca todo, cerrado en sí mismo'.

[3] San Isidoro hace derivar *liberales* de *liber* 'libro' en sus *Etimologías*, IV, II.

[4] En la Florencia del *Quattrocento* es donde despierta la conciencia individual de los artistas; no quieren ya que se les confunda con los artesanos. A todo esto va ligada una extensa literatura de crítica artística, que se prolonga hasta entrado el si-

En la Antigüedad tardía comenzó a caducar la idea —sostenida aún por Séneca— de que las artes son propedéutica de la filosofía; ésta dejó de ser disciplina científica, y perdió su función educadora. En el ocaso de la Antigüedad el patrimonio del saber quedó así limitado a las artes liberales. Entre tanto había quedado fijado su número (siete) y establecido su orden de progresión; uno y otro se conservarían a lo largo de la Edad Media: gramática, retórica, dialéctica; aritmética, geometría, música, astronomía. En la Edad Media tardía se escribieron versos mnemotécnicos sobre la finalidad de cada una de las *artes* (siguiendo el orden exigido por el metro):

Gram.loquitur; Dia.uera docet; Rhe.uerba ministrat;
Mus.canit; Ar.numerat; Geo.ponderat; As.colit astra.

Boecio dió a las cuatro últimas artes (las artes matemáticas) el nombre común de *quadruuium* ('cuatro vías'); las tres primeras se llamaron desde el siglo IX *triuium*[5] ('tres vías'). El concepto de *ars* debe distinguirse rigurosamente del de "arte" en la acepción moderna; se le daba el sentido de 'doctrina, teoría', que todavía hoy conserva en expresiones como "arte poética". Los etimologistas antiguos relacionaban la palabra con *artus* 'estrecho': las *artes* encierran todo en reglas estrechas.[6]

La obra del africano gentil Marciano Capela (escribió entre 410 y 439) sobre las artes liberales sirvió de norma a toda la Edad Media; Notker Labeo († 1022) la tradujo al alto alemán antiguo, y siglos más tarde el joven Hugo Grocio hizo sus primeras armas con una reedición (1599); todavía Leibniz pensó editarla.[7] En las ceremonias y fiestas de fines del siglo XVI se percibe aún su influencia.[8] Marciano Capela revistió su obra de

glo XVII. Cf. *infra*, Excurso XIII. La palabra *meccanico* ha adoptado en italiano el sentido de 'inculto, tosco': la *turba meccanica* es el 'vulgo vil'.

[5] Cf. Pio Rajna en *Studi Medievali*, I, 1928, pp. 4-36. Al lado de *quadruuium*, se hace después más frecuente *quadriuium*.

[6] Véase Servio, en Keil, *Grammatici latini*, IV, p. 405, líneas 3-4. Algo análogo leemos en Casiodoro, *Institutiones*, II, pref., p. 91, línea 12, y en San Isidoro, *Etimologías*, I, 1, 2.

[7] Pierre-Daniel Huet (1630-1721), más tarde obispo de Avranches, recibió en 1670 el encargo de ayudar a Bossuet, entonces preceptor del Delfín. Huet tuvo a su cargo la edición de clásicos latinos para el príncipe *(ad usum Delphini)*, y confió a Leibniz, ansioso de "reivindicar" a Marciano Capela, la edición de las *Nuptiae* (cf. G. Hess, *Leibniz korrespondiert mit Paris*, Hamburgo, 1940, p. 22). Entre 1499 y 1599 se hicieron ocho ediciones de la obra de Capela.

[8] Véase Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, I, p. 264, nota 3.

un ropaje novelesco y le dió por título *De nuptiis Philologiae et Mercurii* ("Bodas de la Filología y Mercurio"); es una mezcla de prosa y trozos versificados, con gran predominio de la prosa. Este grueso volumen abarca en la edición moderna más de quinientas páginas impresas, y para el lector de hoy resulta ilegible; con todo, hemos de detenernos en él un instante. Los dos primeros libros se consagran por entero a la trama novelesca;[9] sus personajes y motivos reaparecen en muchas obras medievales posteriores, sobre todo en las epopeyas filosóficas del siglo XII. La obra comienza con un poema a Himeneo, a quien Marciano llama conciliador de los elementos y de los sexos, servidor de la Naturaleza y casamentero de los dioses. Los dioses no han dado aún esposa a Mercurio; éste, a instancias de Virtus, pide consejo a Apolo, quien le propone a la sapientísima doncella Filología, conocedora del Parnaso, del cielo y de los secretos del infierno, versada en toda sabiduría. Guiados por las Musas, Virtus, Mercurio y Apolo ascienden por las esferas celestes al palacio de Júpiter. Un concilio de dioses y de figuras alegóricas aprueba el deseo de Mercurio y decide elevar a Filología al rango de divinidad, y junto con ella a todos los hombres de mérito (p. 40, líneas 20 *ss.*).[10] Phronesis, madre de Filología, engalana a su hija (p. 47, 21); las cuatro Virtudes Cardinales y las tres Gracias le dan la bienvenida. Athanasia le ordena abrir los sellos de muchos libros (p. 59, 9), lo que la hará merecedora de la inmortalidad. En seguida, Filología asciende al cielo en una litera conducida por los mancebos Labor y Amor y las doncellas Epimelia ('diligencia') y Agripina ('vigilias de los estudiosos'). Juno, protectora del matrimonio (*Pronuba*), sale a su encuentro en el cielo y le habla de los habitantes del Olimpo, un Olimpo, por cierto, muy distinto del helénico, en el que han entrado toda clase de demonios y semidioses, además de los poetas y filósofos de la Antigüedad (p. 78, 9 *ss.*). El regalo que recibe la novia son las siete artes liberales (a cada una de las cuales se consagra después un libro de la obra); de acuerdo con el gusto reinante, las artes son figuras femeninas, diferenciadas una de otra por el vestido, el tocado y los atributos. La Gramática es

9 Su modelo es Apuleyo, *Asno de oro*, VI, XXIII *ss.* (bodas de Psique y Cupido, autorizadas por un concilio de dioses, etc.).

10 También se había convertido en diosa a Psique en el *Asno de oro* de Apuleyo *Metam.*, ed. Helm, p. 146, líneas 9 *ss.*).

una mujer muy anciana que se jacta de descender del rey egipcio Osiris; ha vivido largos años en el Ática, aunque ahora aparece con vestidura romana; lleva en una cajita de marfil un cuchillo y una lima para extirpar quirúrgicamente los solecismos de los niños. La Retórica es una mujer muy hermosa, alta y de majestuosa presencia, que viste una túnica adornada de todas las figuras de dicción, y lleva armas que le sirven para herir a sus adversarios, etc. Estas figuras alegóricas y sus atributos son frecuentísimos en el arte y en la poesía medievales;[11] aparecen en la fachada de las catedrales de Chartres y de Laón, en Auxerre, en Nuestra Señora de París, y hasta en la obra de Botticelli.[12] La Edad Media se deleitaba no sólo en el contenido erudito de las *Nuptiae*, sino también en el rico empleo de figuras alegóricas (que en los días mismos de Marciano aparecieron, cristianizadas, en la *Psychomachia* de Prudencio), y además en el tema del viaje al cielo.[13]

§ 2. Concepto de las "artes" en la Edad Media[14]

En la doctrina medieval de la enseñanza podemos distinguir dos teorías de las *artes:* la patrística, y la profana y escolar;[15] coinciden ocasionalmente, pero su origen es diverso. Ya el judaísmo alejandrino, cuyo más célebre representante es Filón (muerto probablemente en tiempo de Claudio), había hecho suyas la ciencia y la filosofía griegas, aunque convirtiendo a los sabios helé-

[11] Hay poemas sobre las *artes* (casi siempre con referencia a las *Nuptiae)* en: *Poetae,* I, pp. 408-410, 544 y 629 *ss.;* III, p. 247, líneas 149 *ss.;* IV, pp. 399 *ss. Carmina Cantabrigensia,* pp. 113-114; Godofredo de Breteuil, *Fons philosophiae; ritmus* de Esteban de Tournai; Gautier de Châtillon, *Moralisch-satirische Gedichte,* ed. K. Strecker, Heidelberg, 1929, pp. 41 *ss.;* Neckam, *De naturis rerum libri duo,* ed. Thomas Wright, Londres, 1863, p. 498, etc.

[12] Émile Mâle, *L'art religieux du xiiie siècle en France,* 3ª ed., París, 1910, pp. 97-112. Botticelli: frescos de la Villa Lemmi en el Louvre. Para las representaciones posteriores, véase el *Journal of the Warburg Institute,* II, 1938-1939, p. 82.

[13] Sobre *Voyage au ciel* y *Voyage d'outre-tombe,* cf. F. Cumont, *Lux perpetua,* París, 1949, p. 185; Bousset, "Himmelsreise" en *Archiv für Religionswissenschaft,* 1901, p. 234; E. Cerulli, *Il "Libro della scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole de la "Divina commedia",* Città del Vaticano, 1949 *(Studi e testi,* 150), reseñado por E. Littmann en *Orientalia* (Roma), XX, 1951, pp. 508-512. [Véase también la clásica obra de Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la "Divina comedia",* 2ª ed., Madrid-Granada, 1943.]

[14] Cf. R. W. Hunt, "The introductions to the *Artes* in the twelfth century", en *Studia Mediaevalia* (Homenaje a R. J. Martin), 1948, pp. 85 *ss.*

[15] M. L. W. Laistner distingue cuatro teorías diferentes ("Pagan schools and Christian teachers", en *Liber Floridus,* Homenaje a Paul Lehmann, 1950, pp. 49 *ss.).*

nicos en discípulos de Moisés. Los apologetas cristianos del siglo II, principalmente San Justino, adoptaron esta concepción y la trasmitieron a los grandes teólogos de la escuela de Alejandría. San Clemente Alejandrino *(ca.* 150–*ca.* 215) llega a la convicción de que la ciencia griega proviene de Dios y que el maestro cristiano necesita conocerla para entender la Escritura. Los Padres latinos no adoptan una actitud uniforme. San Ambrosio de Milán (333–397) conoce la filosofía griega, pero le es hostil. San Jerónimo, en cambio *(ca.* 340–*ca.* 420), ese "Aristarco cristiano" (como lo llamó Ludwig Traube), admirado siglos después por Erasmo —espíritu afín al suyo—, fué a la vez humanista, filólogo y teólogo. En su adolescencia disfrutó en Roma la enseñanza de Elio Donato, gramático y comentador de Terencio; conoció bien a Plauto, a Terencio, a Lucrecio, a Cicerón, a Salustio, a Virgilio, a Horacio, a Persio, a Lucano. En sus últimos años se acordará todavía del trabajo que le costó aprender hebreo, una vez habituado a "la agudeza de Quintiliano, el flúido discurso de Cicerón *(Ciceronis fluuios)*, la gravedad de Frontón y la suavidad de Plinio" *(Epistulae*, ed. Hilberg, III, Leipzig, 1918, p. 131, líneas 13 *ss.)*. En su comentario a Jeremías, San Jerónimo cita a Lucrecio y a Persio; alude a las Sirenas, a Escila y a la Hidra de Lerna; compara las figuras retóricas de los Profetas con las hipérboles y los apóstrofes virgilianos, etc. Su famosa carta a San Paulino de Nola constituye un denso tratadito sobre el tema "santidad e ilustración". ¿Cómo comprender la Biblia sin estudios eruditos? De fundamental importancia es la *Carta* LXX, dirigida a Magno, quien le había preguntado por qué solía aducir ejemplos de la literatura profana; la respuesta del santo contiene todo un arsenal de argumentos, que se repetirán a lo largo de la Edad Media y aun en tiempos del humanismo italiano: Salomón (Proverbios, I, 1 *ss.)* recomendó el estudio de los filósofos, y San Pablo citó poesías de Epiménides, de Menandro y de Arato. En seguida, San Jerónimo interpreta alegóricamente una frase de la Escritura, alegada después infinitas veces para defender el aprovechamiento de la ciencia antigua en servicio del cristianismo: en el Deuteronomio, XXI, 12, había ordenado Jehová que cuando un hebreo quisiera casarse con una cautiva pagana, debía cortarle el cabello y las uñas; del mismo modo, el cristiano amante de la sabiduría profana debe limpiarla de todo error, para hacerla digna de servir

a Dios.[16] No hay que buscar en San Jerónimo una teoría filosófica de las *artes*.

Otro es el caso de San Agustín. La relación entre *scientia* y *sapientia*, a la cual dedicó profundas meditaciones, no alcanzó en él, cierto es, una claridad definitiva, pero muchas de sus ideas y formulaciones se erigieron en verdades absolutas durante la Edad Media, como por ejemplo la interpretación alegórica del Éxodo, III, 22 y XI, 35: al salir de Egipto, los israelitas llevaron consigo vasos de oro y plata; del mismo modo, el cristiano debe liberar de lo superfluo y dañoso a la ciencia pagana, para ponerla al servicio de la verdad. Más importantes que las ideas generales de San Agustín fueron para la temprana Edad Media las disquisiciones sobre el estudio de la Biblia contenidas en su *De doctrina christiana;* citaremos unas frases fundamentales: *Sciant autem litterati modis omnibus locutionis, quos grammatici Graeco nomine tropos uocant, auctores nostros usos fuisse* [17] (III, XXIX). Más adelante (IV, VI, 9; VII, 21) dice el santo que en cuanto al arte verbal, la Biblia nada tiene que pedir a la literatura pagana; sus palabras son *diuina mente fusa et sapienter et eloquenter. Quid mirum si et in istis inueniuntur, quos ille misit qui facit ingenia?* [18] (VII, 21). Estas ideas pudieron interpretarse como legitimación de las antiguas *artes*, y como insinuación de su origen divino.

Mayor aún fué, para la valoración de las *artes*, la importancia de Casiodoro. Sus *Institutiones diuinarum et saecularium litterarum* constituyen el primer manual cristiano de la sabiduría eclesiástica y de las *artes* profanas; en él vive aún la tradición de los monasterios griegos y de las universidades cristianas orientales o "escuelas catequísticas" (Alejandría, Edesa, Nisibis); y esa tradición determina también su concepto de las *artes*, que se remonta a San Clemente, a San Justino y al judaísmo alejandrino. Casiodoro dice que el germen de las *artes* existía desde el principio en la sabiduría divina y en la Sagrada Escritura, y que de ahí lo tomaron los maestros de las ciencias profanas, para convertirlo

[16] J. de Ghellinck ofrece minuciosos testimonios del empleo de esta alegoría, lo mismo que de la alegoría de la esclava pagana, en *Le mouvement théologique du xiie siècle*, 2ª ed., París, 1948, pp. 94-95.

[17] "Sepan los literatos que nuestros autores [sagrados] emplearon todos los modos de discurso que los gramáticos designan con el nombre griego de *tropos*."

[18] "Infundidas por la mente divina, sabia y elocuentemente. ¿Qué mucho que también se encuentren en éstos [en los paganos], a quienes envió Aquel que hace las inteligencias?"

en sistemas de reglas; él mismo afirma haberlo demostrado en su paráfrasis del Salterio (*Institutiones*, p. 6, líneas 18-22). De hecho, Casiodoro prueba en su comentario que el Salmista emplea gran número de figuras gramaticales y retóricas bien conocidas de la antigua ciencia escolar; se anticipa a la objeción de que en el texto sagrado no se mencionan en absoluto "las partes del silogismo, los nombres de los *schemata* (figuras retóricas), los términos de las disciplinas": todas esas cosas, se apresura a replicar, están implícitas en el Salterio, como el vino en la cepa y el árbol en la simiente, y a la ciencia sagrada corresponde ponerlas de manifiesto mediante un análisis retórico del texto bíblico. Consta, dice Casiodoro, que la ley divina se difundió por el mundo entero. ¿Cómo lo sabemos? Por el versículo del Salmo que dice *in omnem terram exiuit sonus eorum* (Vulgata, Salmo XVIII, 5), es decir, "su sonido se esparció por toda la tierra"; esto se refiere al lenguaje de los cielos, que anuncian al mundo entero la magnificencia de Dios, pero Casiodoro lo interpreta alegóricamente: el Antiguo Testamento fué conocido de todos los pueblos, y los paganos pudieron por eso aprender los artificios retóricos y convertirlos en sistema (*PL*, LXX, cols. 19-21).

Al lado de la teoría patrística de las *artes*, hay una teoría profana, que no es uniforme y que además suele coincidir con la patrística. Para el origen de las *artes* había diversas explicaciones; unos decían que su "inventor"[19] había sido Júpiter, otros que Egipto, puesto que Moisés fué discípulo de los egipcios (Hechos de los Apóstoles, VII, 22), otros que Caldea.[20] Había también quienes dijeran que las *artes* eran las siete columnas de la sabiduría,[21] y un famoso pensador del siglo XII afirmó que su origen estaba en la Naturaleza.[22] La última gran exposición de las *artes* antes de la invasión del aristotelismo es el inédito *Heptateuchon* de Teodorico de Chartres (muerto entre 1148 y 1153),[23] que quiso

19 Sobre el tópico de los inventores cf. *infra*, pp. 761 *s*.

20 Júpiter: por ejemplo el *Speculum regum* de Godofredo de Viterbo, ed. Waitz, *MGH*, *Scriptores*, XXII, p. 38, líneas 19 *ss*. *Aegyptus parturit artes*. Bernardo Silvestre, *De uniuersitate mundi*, p. 16; Neckam, *De naturis rerum*, *ed. cit.*, pp. 308-311; Enrique de Andeli, *La bataille des set ars*, verso 407 (cf. *infra*, p. 90).

21 Siete columnas: *Poetae* III, p. 439, verso 26, y p. 552, verso 74. Cristo como donador de las artes: *Poetae*, III, p. 738, estrofas 8-9.

22 Juan de Salisbury, *Metalogicon*, p. 27, líneas 29 *ss*.

23 Clerval, "L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la première moitié du XIIe siècle d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres"

hacer un compendio de toda la filosofía: *Totius philosophiae unicum ac singulare instrumentum.*

Antes del siglo XII, las *artes* son para el hombre medieval el orden fundamental del espíritu. Sólo la Encarnación, hecho central de la Salvación, pudo y tuvo que quebrantar ese orden; cuando el Creador se hizo creatura *(factor factus est factura)*,[24] todas las *artes* perdieron su valor: *In hac uerbi copula stupet omnis regula.*[25] María es a la vez virgen y madre. "En ella coinciden, pues, dos términos que por lo general se contradicen... Aquí calla la naturaleza, se supera la lógica, vacilan la retórica y la razón. Ella, la Hija, ha concebido al Padre, lo ha parido como Hijo":

Nata patrem natumque parens concepit...[26]

Al final del *Paradiso* (XXX, 1), Dante hace repetir a San Bernardo esta paradoja de la Encarnación:

Vergine madre, figlia del tuo figlio...

§ 3. La gramática

La primera de las siete *artes* es la gramática: *la prima arte* (Dante, *Paradiso*, XII, 138). La palabra viene del griego *gramma*, 'letra'. Todavía para Platón y Aristóteles, la "ciencia de las letras" no era sino arte de leer y escribir. En el período helenístico, la gramática incluirá también la explicación de los poetas; Quintiliano *(Institutio oratoria*, I, IV, 2) ya la divide en dos partes: *recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem* ("correcto empleo del habla y comentario de los poetas"). Como equivalente latino de *grammatice* se empleó la palabra *litteratura* (Quintiliano, II, I, 4), derivada de *littera*, como *gramática* de *gramma*. En un principio, la palabra *litteratura* no tenía, pues, el sentido que le damos hoy; el *litteratus* era el conocedor de la gramática y de la poesía (como todavía lo es el *lettré* en Francia), pero no necesariamente el escritor. El término *literato*, tan menguado de valor en nues-

(Congrès scientifique international des catholiques tenu à Paris du 8 au 13 avril 1888, París, 1889, II, pp. 277 *ss.)*. Adolf Hofmeister, en *NA*, XXXVII, 1912, pp. 666 *ss.*

24 Gautier de Châtillon, *Die Gedichte*, p. 7, estr. 4.

25 Estribillo en *Analecta hymnica*, XX, p. 42. La misma idea, *ibid.*, pp. 43-44, núm. 11, y p. 106, núm. 124.

26 Alain de Lille, *Anticlaudianus*, *SP*, II, p. 362.

tros días, tenía así un significado positivo. El ensanchamiento del concepto de gramática hizo que la frontera que la separaba de la retórica se borrara o se franqueara fácilmente, cosa que ya censuraba Quintiliano.

De las siete artes, las del *triuium* se estudiaban mucho más a fondo que las del *quadriuium*, y en la gramática se ponía especial interés, pues era la base de todo lo demás. Esta desigualdad en el estudio de las siete artes se encuentra ya en la enciclopedia de San Isidoro, quien dedica a la gramática un libro entero (cincuenta y ocho páginas impresas), a la retórica veinte páginas, a la dialéctica veintiuna, a la aritmética diez, a la geometría ocho, a la música seis, a la astronomía diecisiete.[27]

En la Edad Media no sólo se quería que el estudiante de latín llegara a leer la lengua de Roma, sino también que la dominara oralmente y por escrito; la enseñanza gramatical tenía que ser, pues, mucho más detenida que, digamos, la de un *gymnasium* alemán del siglo XIX. El principiante debía aprender de memoria el *ars minor* de Donato, método de preguntas y respuestas que enseña las ocho partes de la oración y abarca diez páginas impresas. De ahí, el estudiante pasaba al *ars maior* del mismo autor y a la *Institutio grammatica* de Prisciano.[28] Escrita en Bizancio a principios del siglo VI, esta obra, que ocupa en la edición moderna dos grandes volúmenes, es la exposición más circunstanciada que se

[27] El cómputo se basa en la edición de W. M. Lindsay, Oxford, 1911.

[28] Entre los bienaventurados del cielo del Sol, aparece en Dante *(Paradiso,* XII, 137 *ss.) quel Donato ch'alla prim'arte degnò por la mano.* Prisciano, en cambio, está en el infierno por pecado de sodomía *(Inferno,* XV, 109); esta idea se remonta a una leyenda medieval de Prisciano aún no aclarada del todo. Alain de Lille *(SP,* II, p. 309) lo llama apóstata; afirma que sus escritos contienen errores y que el autor parece estar ebrio o loco. Hugo de Trimberg *(Registrum multorum auctorum,* ed. Karl Langosch, Berlín, 1942, verso 195) menciona el juicio de Alain de Lille, pero no por eso deja de considerar a Prisciano como uno de los más grandes eruditos (verso 244). María de Francia se refiere a Prisciano en el prólogo a sus *Lais;* también Shakespeare lo menciona *(Love's labour's lost,* V, 1). Si se convirtió a Prisciano en apóstata es porque dedicó su *Institutio grammatica* a Patricio Juliano, a quien más tarde se confundió con Juliano el Apóstata. Conrado de Hirsau sabía aún a qué Juliano estaba dedicada esa obra (cf. el *Dialogus super auctores,* ed. Schepss, Würzburg, 1889, p. 48, línea 25). Todavía Jean Paul alude a Prisciano: "Reconozco que a todo partidario del purismo clasicista le molestan de manera peculiar los solecismos que no tiene derecho a corregir; de modo que cuando el delincuente redactó su testamento militar en un latín macarrónico y lleno de errores, dije irritado a mis alumnos: —Ya por el solo hecho de haber escrito ese galimatías merece que lo arcabuceen; no insisto siquiera en la sintaxis figurada ni en los idiotismos, pero eso sí, hay que evitar las felonías contra Prisciano" *(Des Rektors Florian Fälbel und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg).*

ha hecho de la materia. Como incluía gran número de ejemplos tomados de los autores clásicos, constituía a la vez la base de los conocimientos literarios. Sólo hacia 1200 se comenzaron a escribir nuevas gramáticas, que aspiraban a sistematizar la materia lógica y especulativamente: el *Doctrinale* de Alejandro de Villedieu (1199) y el *Grecismus* de Eberardo de Béthune († 1212). Esta nueva manera de presentar la gramática corresponde a un cambio espiritual, del cual hablaremos adelante. Al lado de Donato y de Prisciano se leían, por supuesto, los capítulos de gramática de la *Institutio oratoria* de Quintiliano. A Juan de Salisbury debemos una descripción de la enseñanza de gramática en Chartres durante el siglo XII (*Metalogicon*, pp. 53–59).[29]

En la gramática medieval interviene una serie de conceptos que ya no aparecen en nuestros manuales, pero que son de origen antiguo. Ya la primitiva gramática romana se había inspirado en la ciencia lingüística de la Stoa griega; conceptos como los de analogía, etimología, barbarismo, solecismo, metaplasmo, son de origen griego, como lo es la progresión misma de los temas, el paso de las letras y sílabas a las partes de la oración. Hasta Donato y Prisciano, todas las gramáticas romanas conservan estos elementos griegos y repiten los antiguos ejemplos, como podrá verse en un pasaje del primer libro de las *Etimologías* de San Isidoro. La etimología misma es para San Isidoro parte de la gramática: "Pues si conoces el origen de una palabra, comprenderás mucho más pronto la virtud que encierra; toda cosa se capta más claramente cuando conocemos su etimología." Pero como no todos los nombres corresponden a la "natura" de la cosa que designan y son a menudo arbitrarios, no es posible hallar la etimología de todas las palabras. En la investigación etimológica hay que tener en cuenta tres principios: *ex causa (rex* viene de *regere* y de *recte agere)*, *ex origine* (el hombre se llama *homo* porque está hecho de *humus)* y —otro principio que se remonta a los estoicos, a través de Varrón— *ex contrariis* (aquí nos topamos con el todavía famoso *lucus a non lucendo;* San Isidoro dice, menos agudamente, *quia umbra opacus parum luceat*). La gramática enseñaba además los sinónimos, bajo el nombre latino de *de differentiis*, materia a la que San Isidoro dedicó toda una obra *(PL*, LXXXIII, cols. 9 *ss.)*.

[29] Sobre la historia de la gramática en los siglos XII y XIII, cf. G. Wallerand, *Les œuvres de Siger de Courtrai*, Lovaina, 1913, pp. (34) *ss.*

Se da el nombre de barbarismos a los errores de habla y pronunciación que cometen los pueblos bárbaros. El solecismo (que se imputaba a los habitantes de Solos, en Cilicia, y que ha conservado su nombre en español y en francés [30]) es el error de construcción *(inter nobis* en vez de *inter nos)*. El metaplasmo consiste en una infracción de la norma gramatical, permitida a los poetas en consideración de las exigencias métricas; es la *licentia poetarum* (San Isidoro, *Etimologías*, I, XXXV, 1), caso especial de la "libertad poética" abundantemente estudiada por los autores antiguos. A la gramática pertenecen, en fin, las llamadas "figuras retóricas".

Las figuras retóricas tienen tal importancia en la Edad Media y están hoy tan olvidadas, que es preciso insistir en ellas. Cierto es que intervienen todavía en el lenguaje cotidiano, pero ya no las reconocemos ni las designamos; "no pocos" (en vez de "muchos") es una lítotes, "cosechar laureles" (en lugar de "fama") es una metonimia, y cuando digo "la entrada cuesta un marco por cabeza" (en vez de "por persona") estoy empleando una sinécdoque. Expresiones de este tipo se llaman en griego *schemata* ('posturas') y en latín *figurae*. Quintiliano (II, XIII, 9) las explica del siguiente modo: un cuerpo humano recto y erguido, con los brazos colgando, con la mirada hacia adelante, tiene poca gracia; pero la vida y el arte producen, con las más variadas posturas, un efecto estético (el Discóbolo de Mirón); lo mismo hace el lenguaje por medio de las figuras. Es tradicional establecer una distinción entre figuras verbales y figuras de sentido; figura verbal es, por ejemplo, la anáfora, la repetición de una misma palabra al comienzo de frases sucesivas, como en la *Égloga I* de Garcilaso:

> Ves aquí un prado lleno de verdura,
> ves aquí una espesura,
> ves aquí un agua clara.

Figura verbal es también el homoiotéleuton (semejanza de las terminaciones), como por ejemplo en la conocida frase de Cicerón acerca de Catilina: *abiit, abscessit, euasit, erupit*. Figuras de sentido son la lítotes, la metonimia, la alegoría y muchas otras.

30 Boileau, *Art poétique*, I, versos 159-160:
Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.

La ciencia de las figuras carece de un sistema satisfactorio. Además de las figuras verbales y de sentido, se suelen distinguir las figuras gramaticales —que aparecen en la explicación de los poetas— y las figuras retóricas. Los manuales antiguos y los más tardíos dan a ciertas figuras el nombre de *tropoi* ('giros'), *tropi*. Todas estas discrepancias, así como las abundantes vacilaciones en la enumeración y descripción de las figuras, se explican históricamente por el cruce de diversas teorías escolares.

La métrica se considera en la Edad Media como parte de la gramática, cosa natural si se tiene en cuenta que al gramático incumbía la explicación de los poetas. La poesía se incorpora unas veces a la gramática y otras a la retórica. En un poema de Esteban de Tournai († 1203), que describe la educación de un muchacho, la Gramática introduce a la Poesía (versos 113 *ss.*):

Venit ad Grammatice Poesis hortatum
ut, quem primum fecerat illa litteratum,
hec, nouem Pyeridum trahens comitatum,
prosa, rithmo, uersibus faciat ornatum.[31]

También para Gautier de Châtillon la poesía es parte de la gramática:

Inter artes igitur, que dicuntur triuium,
fundatrix grammatica uendicat principium.
Sub hac chorus militat metrice scribentium.[32]

§ 4. Estudios anglosajones y carolingios

La cultura gramatical logró sobrevivir, no sin grandes dificultades, a los "siglos oscuros". El descuido de la lengua y la gramática, característico de la época merovingia, fué en constante aumento a partir del año 600. Bajo los carolingios, el cultivo de la lengua y de la gramática fué tarea de la cultura latina anglosajona, que continuó la obra de San Isidoro y de los irlandeses y recibió también influencias de Italia y de la Galia.[33] El fundador

[31] "Invitada por la Gramática, llegó la Poesía, acompañada de las nueve Musas, para adornar con prosa, ritmo y versos a quienes la Gramática ya había hecho letrados."

[32] "Entre las artes que se llaman *triuium*, la gramática tiene el primer lugar, como fundamento de todas. Bajo ella milita el coro de los que escriben en metro."

[33] Estudio fundamental sobre esta materia es el de Wilhelm Levison, *England and the Continent in the eighth century*, Oxford, 1946. Véase principalmente el cap. VI.

de la cultura latina anglosajona es Aldhelmo (639–709), cuya madurez coincide con la época en que la Iglesia británica alcanza el nivel cultural de la cristiandad celta y desecha las pretensiones político-religiosas de ésta para decidirse por Roma (Sínodo de Whitby, 664). Irlanda había seguido por su propio camino, tanto en su religión como en su literatura; cultivaba un latín fantástico y abstruso, que estimaba de gran calidad artística. También Aldhelmo aprendió esa jerga amanerada y a menudo incomprensible, y en ocasiones la empleó, aunque sólo para mostrar que también en Inglaterra había hombres capaces de hacer aquello de que tanto se vanagloriaban los maestros irlandeses de Escocia.[34]

En una de sus cartas *(ed. cit.*, p. 479), Aldhelmo critica los estudios de Irlanda, que, dice, consagran atención a la Antigüedad profana (filosofía y mitología); esto le parece del todo inadmisible. La posición de Aldhelmo frente a los estudios clásicos no deja lugar a dudas: no deben cultivarse sino en cuanto disciplinas formales (gramática, métrica), y esto por la sola razón de que la Biblia está escrita "casi por entero" en un lenguaje artístico, elaborado según las normas gramaticales (que aquí significan también normas poéticas). Nos volvemos a encontrar así con la vieja teoría de San Jerónimo, San Agustín, Casiodoro y San Isidoro: las *artes* son indispensables para comprender la Biblia; sólo que Aldhelmo prohibe la lectura de los *auctores*, el estudio de la cultura antigua como tal, y únicamente exige su conocimiento en un sentido formal, revelándose así como campeón del rigorismo eclesiástico. Ya los irlandeses habían perdido la capacidad de sentir el latín clásico, y su discípulo Aldhelmo no la tuvo tampoco.

Aldhelmo encontró en la Vulgata una nueva autoridad en materia de estilo y composición. Es verdad que ya San Jerónimo, San Agustín, Casiodoro y San Isidoro habían insistido en la correspondencia que existe entre la Biblia y las letras paganas desde el punto de vista de la expresión literaria, pero como todos ellos se hallaban aún demasiado cerca de la antigua cultura lingüística, no podían menos de notar, al propio tiempo, el abismo que la separaba del latín de la Biblia.[35] En el prefacio a su crónica del mundo, San Jerónimo había dicho que la Sagrada Escritura

[34] Aldhelmo, Epístola a Ehfrido, ed. Ehwald, *MGH, Auctorum antiquissimorum*, XV, pp. 486-494.

[35] Cf. W. Süss, "Das Problem der Bibelsprache", en *Historische Vierteljahrsschrift*, 1932, pp. 1 *ss.*

parece "un cuerpo hermoso vestido de sórdido ropaje". El Salterio es harmonioso como los cantos de Píndaro y de Horacio; los escritos salomónicos están llenos de gravedad, y el libro de Job es perfecto. Todos estos libros están escritos, en el original hebreo, en hexámetros y pentámetros (teoría que el Santo encontró en Flavio Josefo).[36] Pero nosotros los leemos en prosa... Consideremos cuánto perdería Homero puesto en prosa *(PL*, XXVII, col. 36). En su carta a Paulino, San Jerónimo disculpaba "la sencillez y cierta bajeza de las palabras" *(simplicitas et quaedam uilitas uerborum)*.

Casiodoro, por su parte, había enumerado *(Institutiones*, I, xv; pp. 41 *ss.)* los defectos de expresión del texto sagrado. La *Vita* de San Cesario contrasta el lenguaje de "pescadores" con la lengua de los *rhetores*.[37] San Isidoro no tuvo empacho en tachar de *perissologia* (pleonasmo) la frase *uiuat Ruben et non moriatur* (Deuteronomio, XXXIII, 6); alabó el empleo de la antítesis en el Eclesiástico, XXXIII, 15, pero muy rara vez adujo ejemplos bíblicos para la retórica. San Isidoro habla además *(Sententiae*, III, XIII) de las "deslucidas palabras" y del "bajo estilo" de la Biblia, reflejando el menosprecio de San Jerónimo por el latín bíblico. Este desdén por el lenguaje bíblico, que encontramos todavía en la España visigótica, no tenía por qué existir en los países "bárbaros", que nunca habían pertenecido al Imperio y que aprendieron el latín por conducto de la Iglesia. Tal fué el caso de Irlanda y de la cultura irlandesa de Escocia con sus irradiaciones británi-

[36] [En efecto, como escribe María Rosa Lida de Malkiel en *Romance Philology*, V, 1951-52, p. 110, "el aserto no es invención de San Jerónimo; Josefo lo presenta repetidas veces *(Antigüedades judaicas*, II, XVI, 4; IV, VIII, 44 y VII, XII, 3), refiriéndose a poemas de Moisés en hexámetros, y a cánticos de David en trímetros y pentámetros. La explicación más verosímil de tan extraño traslado de la métrica griega al hebreo es la de que Josefo compara en conjunto el número de unidades acentuadas de cada versículo con el número de unidades cuantitativas del verso griego. Un hecho importante... es la ferviente admiración de Eusebio de Cesarea y de San Jerónimo por Josefo, lo cual explica hasta cierto punto su adhesión a las afirmaciones de las *Antigüedades*. Pues tanto Eusebio *(Preparación evangélica*, XI, 5) como San Jerónimo (prólogo a su traducción del libro II de la *Crónica* de Eusebio, *PL*, XXVII, col. 225, y prólogo a su traducción del Libro de Job, *ibid.*, cols. 1139-1141) repiten los vagos términos de Josefo precisándolos peligrosamente. Fácil es concebir la fruición con que se serviría San Jerónimo del trampolín que le brindaba su autor predilecto para hallar en la Biblia los requisitos formales de la poesía grecorromana". Véase igualmente, de la misma autora, el artículo "La métrica de la Biblia: un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española", en *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, pp. 335-359.]

[37] *S. Caesarii Opera*, ed. G. Morin, II, p. 297, 16-17.

cas, y tal fué también el caso de la cultura cristiana anglosajona, representada por Aldhelmo.

Aldhelmo fué sólo precursor de esa cultura, y no tardó en caer en olvido; su realizador fué San Beda el Venerable (672–735), monje de Northumbria, que dedicó toda su vida a la ciencia. San Beda ganó fama duradera con su historia de la Iglesia anglosajona; para nosotros tiene gran importancia porque llevó a perfecto término la aplicación de la antigua retórica al texto bíblico (iniciada ya por San Jerónimo, San Agustín y Casiodoro). Si pudo realizar esta labor es porque para él, como para Aldhelmo, nada significaban ya las objeciones estéticas contra el latín de la Biblia; en este sentido, el tratadito de Beda *De schematibus et tropis* constituye el remate de un proceso que duró varios siglos. La Biblia, dice, supera a todas las obras, no sólo por su autoridad, su utilidad y su antigüedad, sino también por su arte retórica *(praeeminet positione dicendi)*;[38] en ella se encuentran ya todas las figuras verbales y de sentido (aduce diecisiete *schemata* y trece *tropi)*.[39] El paralelismo hebreo de las oraciones no es otra cosa que ὑπόζευξις, figura que hasta entonces casi sólo se había observado en Virgilio. *Caro Verbum factum est* ("el Verbo se hizo carne") es... una sinécdoque. También para el ἀστεϊσμός hay ejemplos en el Antiguo Testamento: *egredietur uirga de radice Iesse* ("brotará una vara de la raíz de Jessé"). ¿Qué es ἀστεῖος? Beda lo ha aprendido en la gramática de Diomedes: *quidquid simplicitate rustica caret et faceta satis urbanitate expolitum est* (Keil, *Grammatici latini*, I, p. 463, línea 1, con ejemplos de Cicerón y Virgilio). Y Diomedes, a su vez, lo aprendió seguramente en Quintiliano, que menciona el ἀστεϊσμός como forma "urbana" (ἀστεῖος) del chiste, ateniéndose a la terminología griega. San Beda se sobrepasa en su entusiasmo cuando pretende encontrar en Isaías la fina ironía del habitante de las grandes ciu-

38 Esta idea se encuentra reflejada en Teodulfo, cuando afirma que San Pablo tiene un *stilus a cadicus* y un *eloquium comptum (Poetae*, I, p. 470, versos 10 y 42).

39 Como lo revela la confrontación de J. Garet *(PL*, LXIX, col. 435 D, y LXX, cols. 1269 *ss.)*, Casiodoro halló en el Salterio más de ciento veinte figuras retóricas. Beda conoció seguramente la obra de Casiodoro sobre el Salterio, pero no cabe hablar de dependencia; los ejemplos de Beda están tomados de toda la Biblia, y aun cuando toma de los Salmos los mismos pasajes que Casiodoro, suele designar las figuras con otros términos. La teoría especulativa de las ciencias profesada por Casiodoro es muy ajena a Beda. Cf. M. L. W. Laistner, "Bede as a classical and a patristic scholar", en *Transactions of the Royal Historical Society*, Fourth Series, XVI, 1933, pp. 69 *ss.*; véase principalmente la p. 90.

dades de la época clásica, pero su incorporación de la ciencia de las figuras al estudio de la Biblia hizo fortuna y creció de ahí en más como grano de mostaza.

El llamado "renacimiento" carolingio [40] es remate de la reforma de la Iglesia franca, iniciada ya por Carlomán y Pipino y encomendada al anglosajón Bonifacio. Poco después de subir al trono, Carlomagno se dió cuenta de que aún quedaba mucho por hacer; la ignorancia del clero franco era tal, que apenas era posible encontrar predicadores; el texto bíblico estaba plagado de errores, y la mala pronunciación contribuía a empeorarlo; la mayor parte de los templos estaban en ruinas y servían de graneros.[41] Urgía, además, reformar totalmente la enseñanza y las prácticas de los copistas; pero no había en Francia quien pudiera hacerlo. El joven soberano comenzó por traer de Italia a varios gramáticos (Pedro de Pisa, Paulino de Aquilea, Paulo Diácono); conoció en Parma al sabio anglosajón Alcuino, entonces de pocos años, y lo llevó a su corte en 782. Alcuino [42] (muerto en 804 siendo abad de San Martín de Tours) se convirtió en organizador de la reforma carolingia de la cultura y de la reforma, no menos importante, de la escritura. A partir de 782, Alcuino fué director de la escuela de palacio; trasmitió al humanismo carolingio el legado de San Beda.

Uno de los principales testimonios de esa reforma escolar de Carlomagno es un edicto escrito entre 780 y 800 y dirigido al abad Baugulfo de Fulda, en el cual se lee esta importante frase:

> *Cum autem in sacris paginis schemata, tropi et cetera his similia inserta inueniantur, nulli dubium est quod ea unusquisque legens tanto citius spiritualiter intellegit, quanto prius in litterarum magisterio plenius instructus fuerit.* (Como en la sagrada Biblia se encuentran figuras retóricas, tropos y otras cosas semejantes, es indudable que cualquier lector las comprenderá espiritualmente tanto más aprisa cuanto más pronto haya adquirido una cultura literaria completa.)

Así, pues, el argumento de que la ciencia de las figuras es indispensable para el estudio de la Biblia se convierte aquí en piedra angular de la educación literaria *(litterarum magisterium)*. De este modo, un gran soberano asimila la apreciación patrística de las

[40] Cf. E. Ganshof en *Speculum*, XXIV, 1949, p. 522.
[41] Arthur Jean Kleinclausz, *Charlemagne*, París, 1934.
[42] Arthur Jean Kleinclausz, *Alçuin*, París, 1948.

artes al fundamento mismo de su nueva construcción política y espiritual. Nos encontramos en un momento crucial; hasta este instante, los países del extremo occidental de Europa (España, Irlanda, Inglaterra) han seguido la tradición literaria de Roma. Ahora esas corrientes se vienen a reunir en el Imperio franco; se suman a las fuerzas históricas del Imperio renovado por los pueblos germánicos, y encuentran nuevo cauce. La política del soberano es encargar a los hombres de letras la formación de la cultura, y su persona constituye, a la vez, el núcleo vivo de una nueva poesía.

Desde aquí vislumbramos una perspectiva aún más amplia. La reforma de los estudios realizada por Carlomagno fertilizó a toda la Edad Media latina; los reglamentos escolares de la época postcarolingia nos revelan una gran intensificación de los conocimientos. Uno de los mejores especialistas en la literatura medieval, J. de Ghellinck, ha hecho notar que el estudio de las figuras retóricas, emprendido por los anglosajones y recomendado por Carlomagno en el edicto dirigido al abad Baugulfo, produjo con el tiempo aquel enriquecimiento de la expresión poética y aquella floración de las metáforas que caracterizan a la poesía latina desde el final del siglo XI:

> Así se explica la génesis de las grandes obras; así se establece también el contacto con el pensamiento de esas épocas; y la labor del alma humana se nos revela en toda la serie de esfuerzos que ligan el triunfo definitivo de esas obras maestras con los imperfectos ensayos de sus primeras producciones.[43]

§ 5. Autores leídos en las escuelas [44]

Como hemos visto, la enseñanza de la gramática comprendía la lengua y la literatura. Entre los autores que se leían en las escuelas medievales hay escritores paganos y escritores cristianos. La Edad Media no distingue en la literatura latina entre "edad de oro" y "edad de plata"; no conoce el concepto de lo "clásico"; todos los escritores son autoridades con idéntico derecho. Veamos algunos testimonios medievales acerca de los autores leídos

[43] J. de Ghellinck, *Littérature latine au moyen âge,* París, 1939, II, p. 186.

[44] M. L. W. Laistner, en *Speculum,* XXIV, 1949, pp. 260 *ss.*, hace algunas rectificaciones sobre lo que sigue. [Nota tomada de la traducción inglesa.]

en las escuelas. Hacia 975, Walther de Espira enseñaba a Virgilio, a "Homero" (es decir, la llamada *Ilias Latina*, tosca refundición de la *Ilíada*, en 1070 hexámetros, escrita en el siglo I d. C.), a Marciano Capela, Horacio, Persio, Juvenal, Boecio, Estacio, Terencio, Lucano. Esta selección no es casual, sino normativa; la encontramos en la base de otras listas más tardías. Una valoración moderna excluiría a "Homero", a Marciano, Boecio, Estacio, Lucano, Persio y Juvenal.

La lista de autores se fué ampliando cada vez más hasta entrado el siglo XIII. Conrado de Hirsau (primera mitad del siglo XII) menciona veintiún autores, en el siguiente orden: *1)* el gramático Donato; *2)* Catón, el autor de sentencias (en una colección de preceptos sapienciales en dísticos y monósticos, reunida durante el Imperio); *3)* Esopo (colección de fábulas en prosa del siglo IV o del V, provenientes en parte de Esopo, a quien se llama también "Rómulo" en la carta introductoria); *4)* Avieno (cuarenta y dos fábulas esópicas redactadas en dísticos hacia 400); *5)* Sedulio (escribió hacia 450 una *Mesíada* en verso); *6)* Juvenco (escribió hacia 330 una *Harmonía evangélica* en verso); *7)* Próspero de Aquitania (versificó en la primera mitad del siglo V las sentencias de San Agustín); *8)* Teodulo (escritor del siglo X, por lo demás desconocido, autor de una "égloga" que contiene un debate entre el paganismo y el cristianismo); *9)* Arator (autor de una epopeya bíblica; siglo VI); *10)* Prudencio (el más importante, mejor dotado y más universal de los primeros poetas cristianos; hacia 400); *11)* Cicerón; *12)* Salustio; *13)* Boecio; *14)* Lucano; *15)* Horacio; *16)* Ovidio; *17)* Juvenal; *18)* "Homero"; *19)* Persio; *20)* Estacio; *21)* Virgilio. Esta no muy nutrida selección incluye, como se ve, a autores paganos (preferentemente de la tardía Antigüedad) y a autores cristianos, sin tener en cuenta la cronología; de los "clásicos" sólo aparecen Cicerón, Salustio, Horacio y Virgilio, que pierden, en su asociación con los otros quince, su posición privilegiada de "clásicos", y que además casi sólo se aprecian por su aspecto moral. Cierto es que a Cicerón ("Tulio") se le exalta como *nobilissimus auctor*, pero de sus obras sólo se escogen el *Laelius (De amicitia)* y el *Cato maior (De senectute)*; de Horacio sólo se recomienda como indispensable el *Ars poetica*. De Ovidio se "toleran" los *Fastos* y las *Epistulae ex Ponto*, y se rechazan en cambio las poesías amatorias y las *Metamorfosis*. Se alaba a Juve-

nal y a Persio por haber censurado los vicios de los romanos. Conrado de Hirsau representa la actitud rigorista; es característico que omita a Terencio, tan leído en toda la Edad Media.[45] Pero su lista contiene autores tradicionalmente estudiados en las escuelas.

Los pedagogos posteriores repiten los principales nombres de la lista de Conrado, y añaden muchos otros. En una breve información de fines del siglo XII sobre los autores que se leían en las escuelas, atribuída por su editor, Haskins, a Alejandro Neckam,[46] se recomienda toda la obra de Horacio, incluyendo las *Odas* y los *Épodos*, por lo común poco leídos [47] (en el mismo Dante, Horacio sólo figura como satírico). De Ovidio se admiten las *Metamorfosis* y se recomiendan muy especialmente —como antídoto— los *Remedios del amor*. A las obras de Cicerón se añaden el *De oratore*, las *Tusculanas*, los *Paradoxa stoicorum* y el *De officiis*. Además, Símaco,[48] la descripción de la tierra por Solino (siglo III; extracto de la *Historia natural* de Plinio el Viejo), Marcial y Petronio ("ambos contienen mucho de útil, aunque también mucho que no debe oírse"), Sidonio, Suetonio, Séneca, Tito Livio, Quintiliano, etc.; como se ve, el criterio es mucho más liberal. No se incluyen en esta lista los primitivos poetas cristianos; en cambio, se insiste muy especialmente en los autores paganos antiguos y tardíos. La información que se nos da es, sin embargo, demasiado sumaria para permitir conclusiones *ex silentio*.

Más sistemática que la lista atribuída a Neckam es la de Eberardo el Alemán en su retórico poema didáctico (escrito entre 1212 y 1280) intitulado *Laborintus*.[49] En él nos volvemos a encontrar con: *1)* Catón *(regula morum); 2)* Teodulo; *3)* Avieno; *4)* Esopo; y después de estos moralistas, *5)* Maximiano, poeta elegíaco de la tardía latinidad (primera mitad del siglo VI), extraño a nuestros ojos, puesto que "ve en la obscenidad la cumbre de su arte".[50] (La Edad Media —si excluímos a los rigoristas, que fueron la minoría— fué mucho menos mojigata que la Edad Moderna, y no tuvo el menor empacho en leer a Maximiano, quien la atraía

45 Y sin embargo, aduce en dos ocasiones una sentencia de él.

46 *Harvard Studies in Classical Philology*, XX, 1909, pp. 75 *ss.*

47 En 1280, Hugo de Trimberg distingue, entre las obras de Horacio, tres *libri principales (Arte poética, Epístolas, Sátiras)* y dos *minus usuales (Odas* y *Épodos)*.

48 Se alega que su *breue dicendi genus admiracionem parit.*

49 Edmond Faral, *Les arts poétiques*, pp. 358 *ss.*

50 Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 2ª parte, p. 77.

sobre todo por sus artificios retóricos.[51]) En seguida, *6)* y *7)*, las comedias *Pamphilus* (fines del siglo XII, de autor desconocido) y *Geta* (mediados del siglo XII; su autor es Vidal de Blois); *8)* Estacio; *9)* Ovidio; *10)* Horacio (sólo las *Sátiras); 11)* Juvenal; *12)* Persio; *13)* el *Architrenius* de Juan de Hanville (fines del siglo XII); *14)* Virgilio; *15)* Lucano; *16)* la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (hacia 1180); *17)* Claudiano; *18)* Dares;[52] *19)* la *Ilias Latina; 20)* Sidonio; *21)* el *Solimarius*, poema épico sobre las Cruzadas; *22)* el herbario atribuído a Emilio Macro († 16 a C.); *23)* el lapidario de Marbod de Rennes († 1123); *24)* el poema bíblico-alegórico *Aurora*, de Pedro Riga (muerto hacia 1209); *25)* Sedulio; *26)* Arator; *27)* Prudencio; *28)* el *Anticlaudiano* de Alain de Lille (hacia 1180); *29)* el *Tobías* de Mateo de Vendôme (escrito hacia 1185); *30)* el *Doctrinale* de Alejandro de Villedieu (1199); *31)* la *Poetria nova* de Galfredo de Vinsauf (escrita entre 1208 y 1213); *32)* el *Grecismus* de Eberardo de Béthune († 1212); *33)* Próspero de Aquitania; *34)* el *Ars uersificatoria* de Mateo de Vendôme (antes de 1175); *35)* Marciano Capela; *36)* Boecio; *37)* el *De uniuersitate mundi* de Bernardo Silvestre (hacia 1150). Conservan su lugar los autores escolares tradicionales: Catón, Esopo, Avieno, Teodulo, los primitivos poetas religiosos, las grandes obras de la poesía romana (y entre ellas, una obra tan mala como la *Ilias Latina)*. Se concede especial atención a los poetas satíricos romanos (en cuanto censores de las costumbres). Es a la vez característico que se incluya a Sidonio (ya admitido por Neckam) y a Claudiano, modelos de la nueva poética del siglo XII. Además, Eberardo el Alemán añade una docena de autores de esta poesía escolar erudita: las principales obras del renacimiento latino del siglo XII. Es muy de notarse que las gramáticas "espe-

51 Cf. *Poetae latini minores*, ed. Baehrens, vol. V, p. 313; E. S. Duckett, *The gateway to the Middle Ages*, Nueva York, 1938, pp. 271 *ss.* El mismo Schanz *(loc. cit.)* confiesa que "leemos estas cosas sin seria perturbación". Maximiano se consideraba especialista en descripciones de la ancianidad: *Quae senium pulsant incommoda maxima scribit, / a se materiam Maximianus habet* (Faral, *op. cit.*, pp. 358, 612). Respecto a la perduración de este tópico en la Inglaterra de los siglos XIII y XIV, véase G. R. Coffman, en *Speculum*, IX, 1934, pp. 249 *ss.*

52 La *De excidio Troiae historia* del supuesto Dares es, como la *Ephemeris belli Troiani* del supuesto Dictis, una novela latina del tardío Imperio acerca de Troya. Ambas obras se basan en modelos griegos; ambas pretenden ser fiel espejo de la verdad histórica, que, según ellas, no se encuentra en Homero. Dares está del lado de los troyanos y contra los griegos; como los francos y los britanos pretendían, igual que los romanos, descender de Troya, Dares gozó en la Edad Media de gran autoridad.

culativas" y versificadas de Alejandro de Villedieu (núm. 30) y de Eberardo de Béthune compiten ya con los libros de los gramáticos Donato y Prisciano, los cuales, sin embargo, no pierden definitivamente su lugar hasta el siglo XIV.[53] El autor de la lista no quiere darle ni un orden cronológico ni un orden por materias;[54] todos los *auctores* tienen el mismo valor, y son intemporales. Esto es y seguirá siendo característico de toda la Edad Media; no se distingue entre la poesía de la época de Augusto y la tardía, entre Teodulo y los primitivos poetas cristianos.

A medida que pasa el tiempo, el número de *auctores* va aumentando; en el *Registrum multorum auctorum* de Hugo de Trimberg (1280) llegan a ochenta, a pesar de que se excluyen los prosistas.[55] Al lado de los *auctores* se empleaban además ciertos florilegios que contenían a veces fragmentos de autores por lo demás no leídos, como Valerio Flacco, Tibulo, el *Aetna*, la *Laus Pisonis*, Calpurnio, Nemesiano, Macrobio, las *Controuersiae* de Séneca el Retórico, Aulo Gelio, César, etc.[56]

Esto por lo que se refiere a los autores leídos en las escuelas. Claro está que los grandes letrados de la alta Edad Media conocen también a otros autores. Tal es el caso de Juan de Salisbury (véase el Prólogo de Webb al *Policraticus*, pp. XXI *ss.*), que estima particularmente a Frontón y a Apuleyo y conoce además a Higino, a Séneca el Retórico, a Valerio Máximo, a Plinio el Viejo, a Frontino (escritor militar del siglo IV), el compendio de Justino (siglo III) incorporado a la obra histórica de Pompeyo Trogo (bajo Augusto), Orosio (primer historiador cristiano, siglo V), Macrobio (hacia 400) y otros. Utiliza también autores que no nos es dado identificar y cuyas obras no se nos conservan, como

[53] Véase G. Wallerand, *Les œuvres de Siger de Courtrai*, Lovaina, 1913, p. 37.

[54] Los números *1* a *4* se destinaban a lectura de principiantes; son textos fáciles. Las fábulas de animales pueden deleitar al niño, como pueden interesarle también los relatos mitológicos de Teodulo. Catón, por su parte, daba escuetos principios morales. En las escuelas alemanas no se dan textos a los principiantes, sino sólo necias frases por el estilo de *filia agricolae amat columbas*; el primer autor que se estudia es César, el más adecuado para quitarle al alumno de sexto grado el gusto por el latín. Aun en las universidades es raro que se lea hoy a Lucano, a Estacio, a Claudiano.

[55] La limitación del concepto de *auctor* a los poetas se encuentra también en otros lugares. Cf. Thurot, en *Notices et Extraits*, XXII, 2, p. 112, nota 2.

[56] Cf. acerca de esto las investigaciones de B. L. Ullmann, de que dan cuenta G. Paré, A. Brunet y P. Tremblay en *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement*, Paris, 1933, p. 153, donde también podrá encontrarse más bibliografía sobre el tema.

el *De uestigiis et dogmatibus philosophorum* de un tal Flaviano,[57] a quien Salisbury debe el relato de los pescadores que hicieron a Platón alguna pregunta muy sencilla que él no pudo contestar: Platón quedó tan abrumado que murió al poco tiempo *(Policraticus*, I, p. 141, líneas 1 *ss.)*. En la Edad Media era tal el culto por los *auctores*, que cualquier fuente era buena; se carecía del sentido histórico y del sentido crítico. Así surgieron una serie de leyendas acerca de los autores antiguos; la más conocida es la de Virgilio. Estacio aparece a menudo con el sobrenombre de *Sursulus* o *Surculus*, y se le considera tolosano [58] por confusión con un retor galo llamado Estacio Úrsulo, mencionado por San Jerónimo.[59] Sabido es que Dante hizo cristiano a Estacio. En la Edad Media circulaba también una correspondencia entre el filósofo Séneca y San Pablo, superchería forjada en el siglo IV. Una mala lectura del nombre *A.* (= Aulus) *Gellius* dió origen a un autor *Agellius*, etc.[60]

Más tarde veremos que la Edad Media interpretó alegóricamente a los autores profanos (lo mismo que la Biblia), y vió en ellos sabios o "filósofos". Como sabemos, esto ocurre todavía en Dante. Pero la enseñanza de la gramática y de la retórica los elevó al rango de "autoridades".[61] Dante *(Convivio*, IV, VI, 1 *ss.)* cree todavía necesario fundar la "autoridad" del emperador y de la filosofía con circunstanciadas etimologías de la palabra *auctor*. La manera medieval de referirse a los *auctores* siguió en pie durante varios siglos después de Dante. Un poeta como François Villon, que tan honda impresión deja en el lector de hoy, cree conveniente, en 1456, comenzar un poema con una alusión a... Vegecio —*sage Romain, grant conseillier*—, porque este escritor recomendaba al comienzo de su obra "trabajar con cuidado y perseverancia"; [62] y para el caso lo mismo da que

57 Sobre este autor, véase Paul Lehmann, *Pseudoantike Literatur*, pp. 25 *ss.*

58 Cf. Manitius, II, pp. 314, 783.

59 Forcellini, *Onomasticon totius latinitatis*, s. v. *Statius*, 4.

60 Todavía en el siglo XIV se repetían en gran número estas falsas noticias, como nos lo demuestra el libro de Walter Burleigh (Burlaeus), † 1343, *De uita et moribus philosophorum* (ed. Knust, Stuttgart, 1886).

61 Acerca de *aucteur*, *auctorité*, *authentique* en el *Roman de la Rose* y en la escolástica, cf. G. Paré, *Les idées et les lettres au XIIIe siècle. Le Roman de la Rose*, París, 1947, pp. 15 *ss.*

62 Fra Salimbene di Adamo *(Cronica*, ed. Holder-Egger, *MGH, Scriptores*, XXXII, p. 389, líneas 15 *ss.)* afirma haber leído la obra completa de Vegecio porque presenta *multas sagacitates de arte pugnandi*. Por el mismo motivo recomienda tam-

Villon haya leído a Vegecio en el original o en la refundición francesa de Jean de Meun. Del *Policraticus* de Juan de Salisbury tomó Villon la historia de Alejandro y del pirata Dionides (que él convierte en Diomedes). En François Villon, *magister artium*, está aún vivo el respeto por los *auctores*.

A partir del siglo XII, el triunfal avance de la dialéctica (ahora llamada lógica) y la rebelión de la juventud contra la enseñanza tradicional pone en peligro el predominio de los *auctores*. Ya Juan de Salisbury (*ca.* 1110–1180) tiene que defenderse en su *Metalogicon*[63] y en su *Entheticus* contra la nueva tendencia; se lamenta de su desprecio por los autores y de su desdén por la gramática y la retórica;[64] los que aún respetan a los *auctores*, dice, tienen que sufrir improperios de este jaez: "¿Qué quiere el viejo asno? ¿Para qué nos viene con las sentencias y los hechos de los antiguos? Nosotros sacamos el saber de nosotros mismos; nosotros, los jóvenes, no nos inclinaremos ante los antiguos."[65] ¡Qué familiares nos suenan estas palabras! Las conocemos por la escena de los escolares en la Segunda Parte del *Fausto* y por el Movimiento de Juventud en la Alemania del siglo XX; consuela escucharlas ya en el siglo XII.

---

bién los Libros de los Macabeos. Vitruvio y Vegecio se consideraban en la Edad Media autoridades para la construcción de fortalezas (Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, 2ª ed., Leipzig, 1889, I, p. 11). Las fortalezas del siglo XI se construían sobre el modelo de las bizantinas, y éstas según las romanas tardías. La técnica defensiva de los burgos de los cruzados contiene muy pocos elementos que no fueran conocidos por los antiguos. Cf. H. R. Fedden, *Crusader castles*, Londres, 1950, p. 23. El excelente filólogo David Ruhnken (1723-1798) era gran cazador; apoyado en el relato de Arriano sobre los celtas, iba a caza armado sólo de red, arco y flechas.

63 Ed. Webb, Oxford, 1929. Según Webb (prólogo, p. XXII), el título podría significar "con los lógicos" o bien "para los lógicos". Salisbury no sabía griego, pero dió título griego a todos sus libros, lo mismo que San Anselmo en el siglo XI (*Monologion* y *Proslogion*), y en el XII Bernardo Silvestre y Guillermo de Conches. Cf. Webb, prólogo a su edición del *Policraticus* de Salisbury, p. CLVIII (Webb interpreta el título como *liber in usum ciuitates regentium*). Acerca del *Entheticus*, la tercera obra fundamental de Salisbury, dice Webb (*ibid.*, p. XXII): *Quid dicere velit, equidem nescio*. Ya Macrobio (*Saturnales*, V, XVII, 19) había hecho notar que Virgilio puso a sus obras títulos griegos.

64 Acerca de esto y de lo que sigue, cf. Norden, *Die antike Kunstprosa*, pp. 713 *ss*. No podemos, sin embargo, adherirnos a la idea de Norden de que Salisbury sostenía la "ciencia clásica". El platonismo de Chartres, cuyo más insigne representante fué Juan de Salisbury, es humanista, pero se trata aquí de un humanismo del siglo XII, no de clasicismo; sus autoridades son los *auctores* arriba mencionados, y además Apuleyo, el pseudo Apuleyo y Marciano Capela, es decir, escritores que Norden condena al *lupanar*.

65 Estos jóvenes se apoyan a menudo en el lógico Adam du Petit-Pont (Parvipontanus). Cf. Étienne Gilson, *La philosophie au moyen âge*, p. 278.

El nuevo cultivo de la dialéctica fué fértil cuando se aplicó, como en Abelardo, a la filosofía y a la teología; pero muchos lógicos del siglo XII se contentaron con la dialéctica pura, lo cual no podía llevar sino a estériles discusiones. Sólo cambió la situación cuando apareció el "nuevo Aristóteles"; se crearon entonces nuevas ciencias, y la dialéctica, que hasta ese momento había sido disciplina predominantemente formal, tuvo que encargarse de darles un meollo conceptual.[66]

Llegamos con esto al "renacimiento" del siglo XII.[67] ¿En qué estado se encontraba en ese momento la enseñanza medieval? Desde comienzos del siglo percibimos un florecimiento de las escuelas catedralicias, que van dejando atrás a las escuelas monásticas de la temprana Edad Media. Las escuelas catedralicias se hallan en las ciudades; están bajo la autoridad de uno de los canónigos, llamado *scholasticus (scholaster, écolâtre, maestrescuela)*. El progreso de una escuela depende de la personalidad de su maestrescuela; de ahí que siempre haya una que sobresalga de las demás. Casi todas ellas, además de enseñar las artes liberales, enseñan la filosofía, revivificada por San Anselmo († 1109), y la *doctrina sacra*, que más tarde se llamará teología. El plan de enseñanza deja amplio margen a las predilecciones y a la libre iniciativa del maestro y del director de la escuela; así, a principios del siglo XII se concede especial cuidado a la poesía en Angers, Meun y Tours; en Orleáns, además de la poesía, se estudia la gramática y la retórica. Ya desde ese tiempo París era centro de atracción para los estudiosos, no sólo por su escuela catedralicia de Notre-Dame, sino también por la escuela de la montaña de Santa Genoveva, donde en un tiempo enseñó Abelardo, y por el seminario de los canónigos agustinianos de San Víctor, cen-

[66] Sobre la dialéctica, cf. J. de Ghellinck, *Le mouvement théologique du xiie siècle*, 2ª ed., París, 1948, pp. 14-16 y 66-72.

[67] Es importante el libro de Ch. H. Haskins, *The renaissance of the twelfth century*, Cambridge, Mass., 1928. Al cuadro que traza Haskins de este renacimiento —comienza en el último tercio del siglo XI y termina en el primer cuarto del XIII— hay que añadir el resurgimiento artístico de la Antigüedad, que ha estudiado Jean Adhémar (*Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1939, p. 263): *Cette renaissance, dont l'apogée est vers 1140, a été assez forte pour survivre à l'art roman et se manifeste encore dans le premier art gothique, si opposé et si hostile pourtant à la forme artistique qui l'avait précedé. Ce phénomène peut s'expliquer si on songe que les grands humanistes du xiie siècle: un Suger, un Jean de Salisbury, ont, par leur action personnelle, encouragé le mouvement antique.* Otra cosa piensa W. A. Nitze, en *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 464 *ss.*

tro de la teología y de la filosofía. En este seminario se educó el italiano Pedro Lombardo (muerto probablemente en 1160, siendo obispo de París), que escribió entre 1150 y 1152 los *Libri quattuor sententiarum*, sistema teológico en que se engloban las "decisiones" (sentencias) de los Padres de la Iglesia y de los autores más recientes, y que quedaría muy pronto constituído en texto escolar (véase Dante, *Paradiso*, X, 107), contribuyendo a hacer de París la sede de los estudios teológicos.

§ 6. Las universidades

La afluencia cada vez mayor a las escuelas parisienses creó el ambiente y las necesidades que hicieron surgir la Universidad de París. Con las universidades se inicia una nueva etapa en la enseñanza medieval. Las universidades no son, como tan a menudo leemos, continuación o renovación de las escuelas superiores de la Antigüedad; lo que suele llamarse universidad antigua es cierto tipo de fundaciones del tardío Imperio que cultivaban ante todo la gramática y la retórica, y concedían poca atención a la filosofía y menos aún a las demás ciencias.[68] Nuestras universidades son creación original de la Edad Media. Nunca hubo en la Antigüedad tal organización corporativa, con sus privilegios, su plan fijo de enseñanza, sus títulos escalonados (bachillerato, licenciatura, maestría, doctorado).

La palabra "universidad" no significa, como suele pensarse, la "totalidad de las ciencias" *(universitas litterarum)*, sino la corporación de los que enseñan y de los que aprenden, como se ve ya claramente en el siglo XIII, cuando se parafrasea la palabra con el giro *societas magistrorum et discipulorum*. En cuanto institución científica, la universidad se llama *studium generale*.

La universidad más antigua es la de Bolonia; Federico I le dió sus estatutos en 1158; pero en Bolonia predominaba el estudio de la jurisprudencia, y la facultad de teología no se fundó hasta 1352. La Universidad de París [69] se fué constituyendo lentamente.

[68] Hacia el año 425 había en las "universidades" de Roma y Constantinopla treinta y una cátedras; veinte de ellas eran de gramática, ocho de retórica, dos de derecho y una de filosofía (M. Lechner, *Erziehung und Bildung in der griechisch-römischen Antike*, Munich, 1933, p. 222).

[69] Las mejores obras sobre las universidades medievales son las siguientes: H. Rashdall, *The universities of Europe in the Middle Ages*, Oxford, 1895 (empléese la

En el siglo XII había ya en París una vida científica muy activa, gracias a los canónigos regulares de San Víctor y a maestros como Abelardo. Hacia fines del siglo XII se crearon varias escuelas, que fueron muy frecuentadas por los alemanes y más aún por los ingleses. La Universidad de París ya existía de hecho en esa época, aunque sólo en 1208 ó 1209 se le concediera el nombre de *uniuersitas*, por breve del papa Inocencio III; en el año de 1200, el rey Felipe Augusto reconoció formalmente la Universidad y le otorgó el privilegio de sustraer de la justicia secular a sus miembros (había habido serios conflictos entre las autoridades y los estudiantes). En 1231, por un motivo semejante, Gregorio IX concedió a la Universidad el gran privilegio papal, que establecía definitivamente su organización.[70]

En 1233, el mismo Gregorio IX puso a los dominicos al frente de la Inquisición.[71] La Inquisición ayudó a la Iglesia, que bajo el gran Inocencio III (1198–1216) había llegado al pináculo del poder, a combatir las herejías del siglo XII. Había además otro peligro para la Iglesia: la cultura laica de fines de ese siglo, fuertemente influída por la Antigüedad; era, pues, necesario vigilar la enseñanza. El establecimiento de la Inquisición está así en estrecha relación con la vigilancia papal sobre las universidades.

En el siglo XII comenzó la invasión del "nuevo" Aristóteles, es decir, de la ciencia natural, la metafísica, la ética y la política del pensador griego. Esta masa imponente de escritos y de pensamiento pasó al Occidente por conducto de traducciones del árabe y del griego, que comenzaron a hacerse, casi simultáneamente, en España y en Sicilia. El texto árabe se basaba en una traducción siríaca del texto griego. Los eruditos y comentadores árabes y judíos se hicieron entonces imprescindibles.

---

segunda edición, hecha por F. M. Powicke y A. B. Emden, Oxford, 1936); Stephen d'Irsay, *Les universités françaises et étrangères*, París, 1933-1936; H. Denifle, *Die Universitäten des Mittelalters bis 1400*, Berlín, 1885 (sólo apareció el tomo I); del mismo, *Chartularium Uniuersitatis Parisiensis*, París, 1889-1897, 4 vols. Cf. además É. Gilson, *La philosophie au moyen âge*, pp. 390 *ss.*, y Louis Halphen, *À travers l'histoire du moyen âge*, París, 1950; el autor de esta última obra habla (pp. 286 *ss.*) de *Les origines de l'Université de Paris*.

[70] El nombre de Sorbona aplicado a la Universidad de París se remonta a un seminario *(collegium)* fundado en 1250 por Robert de Sorbon. Desde el siglo XIV ese seminario se convirtió en sede de la facultad de teología. Sólo a principios del siglo XIX se extendió el nombre a toda la Universidad.

[71] Para más pormenores acerca de sus antecedentes y de su influencia, véase Karl Hampe, *Das Hochmittelalter*, Berlín, 1932, p. 282.

El más grande de los aristotélicos árabes fué Averroes (1126–1198). El averroísmo y las teorías con él relacionadas no podían conciliarse con el dogma cristiano. A instancias del Papa se prohibió en 1215 el estudio oficial y privado del "nuevo" Aristóteles, prohibición muchas veces violada, que hubo que renovar en 1228, aunque en vano. Los dominicos introdujeron entonces un cambio decisivo; preparados por su lucha contra las herejías, expertos en disputas, se propusieron crear un equilibrio entre las verdades del dogma y una filosofía cuya grandeza no podían sino reconocer. De este modo surgió la poderosa obra científica de San Alberto Magno, continuada por su discípulo —más grande aún—, Santo Tomás de Aquino. Santo Tomás estudió en París, donde enseñó después durante largos años. Por obra de los dominicos, el peligroso Aristóteles quedó expurgado, rehabilitado y autorizado en la Universidad de París, y su doctrina se incorporó a la filosofía y a la teología cristianas, conservando de este modo su autoridad.[72] Todo esto, claro está, no sucedió sin conflictos: en 1252–1257 la Universidad parisiense tuvo que trabar encarnizadas luchas contra las órdenes mendicantes y contra la vigilancia papal, y salió derrotada; los franciscanos y los dominicos sostenían doctrinas filosóficas discordantes; el agustinismo, a su vez, emprendió la lucha contra el tomismo y logró que el obispo parisiense Étienne Tempier lo proscribiera en 1277. Lo que imperó finalmente fué un "averroísmo cristiano", cuyo principal portavoz fué Sigerio de Brabante, ensalzado en la *Divina comedia*.

Desde fines del siglo XI, y durante todo el siglo XII, Francia había sido el centro cultural del Occidente latino. Esta hegemonía espiritual llegó en el siglo XIII a su punto culminante, gracias a la Universidad de París. La política papal la había convertido en instrumento de la Iglesia; el *sacerdotium* se había apoderado del *studium*, que ahora gravitaba en torno a la filosofía y a la teología. Esto dió por resultado el descuido de los estudios lingüísticos y literarios, que se redujeron a lo más indispensable, para dejar ancho campo a la filosofía, fertilizada ahora por el aristotelismo, y a la nueva ciencia natural. La gramática se convirtió en "lógica idiomática".[73] Un partidario de la antigua tenden-

[72] Cf. Fernand van Steenberghen, *Aristote en Occident. Les origines de l'aristotélisme parisien*, Lovaina, 1946.

[73] Martin Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben. Abhandlungen zur Geschichte*

cia literaria como Juan de Garlandia,[74] inglés residente en París, se queja en su *Morale scolarium* (1241) del olvido en que han caído los autores, y lo mismo hace el poeta francés Enrique de Andeli, que en su *Bataille des set ars* hace combatir a los autores (Homero, Claudiano, Prisciano, Persio, Donato y muchos otros) bajo el estandarte de la gramática, en contra de la lógica y sus adalides (entre ellos Platón y Aristóteles).[75] Sin embargo, el estudio de los autores siguió en pie a lo largo del siglo XIII.[76]

Durante el siglo XII la sede principal de los estudios humanísticos fué la escuela de Chartres, donde se cultivaba el platonismo; era tan querida de los ingleses como de los mismos franceses: Juan de Salisbury murió siendo obispo de Chartres. La cultura inglesa del siglo XIII es una fusión de la tradición de Chartres con la ciencia natural árabe y con la "metafísica de la luz" de tendencia agustiniana. Este mismo ambiente impera en la Universidad de Oxford, que en 1200 inicia su florecimiento; la vigilancia del papa era aquí puramente nominal, y la Universidad se regía a sí misma mediante un canciller. Los grandes pensadores oxonienses del siglo XIII, como Robert Grosseteste y Roger Bacon, siguieron su propio camino y lucharon contra el escolasticismo de París. En Oxford sí se concedía gran importancia a los estudios filológicos.[77]

Ahora bien, las *artes*, que para Teodorico de Chartres eran todavía la quintaesencia de la filosofía, tienen que renunciar desde este momento a sus pretensiones. Su marco se había hecho demasiado estrecho para el campo, tan ampliado ya, de las ciencias laicas. La frase de Santo Tomás: *Septem artes liberales non sufficienter diuidunt philosophiam theoricam*[78] anuncia una nueva

---

der Scholastik und Mystik, I, Munich, 1926, pp. 104-146. Grabmann hace notar que Husserl y Heidegger parten de la lógica idiomática. Cf., del mismo autor, *Thomas von Erfurt und die Sprachlogik des mittelalterlichen Aristotelismus*, Munich, 1943.

[74] Véase L. J. Paetow, *The "Morale scolarium" of John of Garlande*, University of California Press, Berkeley, 1927.

[75] Véase L. J. Paetow, *The battle of the seven arts*, University of California Press, Berkeley, 1914; Norden, *Die antike Kunstprosa*, p. 728.

[76] Cf. E. K. Rand en *Speculum*, IV, 1929, pp. 249-269.

[77] Los gramáticos de la tardía Antigüedad se habían limitado a trasmitir las reglas sin explicarlas; en el siglo XIII, en cambio, se exige la fundamentación. Aquellos gramáticos habían ilustrado las reglas con citas de los clásicos. La nueva gramática filosófica podía renunciar a tales ejemplos, puesto que aspiraba a crear un sistema lógico, es decir, independiente de las autoridades. A esto, más que nada, se debe la decadencia de los estudios clásicos en el siglo XIII.

[78] M. Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben*, *op. cit.*, II, 1936, p. 190. "Es

era y marca el término de la enorme transformación científica que tuvo lugar en Francia entre los años 1150 y 1250.

¿Y Alemania? En el siglo x y a principios del xi, su sistema de enseñanza llevaba una ventaja al de la Europa occidental y meridional, porque el país había alcanzado primero la estabilidad política; pero después volvió a perder esa ventaja. Comenzaron a verse entonces, en la evolución de Alemania, "las consecuencias de que ese reino hubiera sido el último cristianizado de todos los países de Carlomagno, y de que las aspiraciones culturales de éste sólo hubieran llegado a escasos centros de cultura religiosa".[79] En los siglos xii, xiii y xiv, los estudiantes alemanes tienen que formarse en París, en Bolonia o en Padua. La única universidad que se funda en tiempo de los Hohenstaufen es la de Nápoles (1224), destinada exclusivamente a los súbditos de la corona siciliana; a maestros y alumnos les estaba prohibido trasladarse de un sitio a otro. La primera universidad de territorio alemán fué la de Praga (1347); después de ella se crearon las de Viena (1365), de Heidelberg (1386), de Colonia (1388), de Erfurt (1389), de Leipzig (1409), etc. Ninguna de ellas logró compensar la gran ventaja que llevaban Francia, Inglaterra e Italia. En rigor, Alemania quedó al margen de los grandes movimientos espirituales de los siglos xii y xiii; participó muy poco en el renacimiento del xii y en la ciencia del xiii. Esto tenía sus motivos, y tuvo también sus consecuencias. Las universidades alemanas no comenzaron a florecer sino con la Reforma.[80]

§ 7. Sentencias y "exempla"

¿Qué es lo que busca la Edad Media en los autores? Es preciso contestar a esta pregunta antes de entrar en materia.

Para la Edad Media, y todavía para el siglo xvi, los autores son ante todo autoridades científicas. Aún no existe una ciencia moderna; la medicina se aprende en Galeno, la historia en Orosio. Baste un solo ejemplo. En el programa humanista de estudios

---

verdad, añade Grabmann, que todavía el dominico Fra Remigio de' Girolami, discípulo de Santo Tomás y maestro de Dante, escribió una *diuisio scientie* según la forma tradicional del *triuium* y el *quadriuium*."

79 Gerhard Ritter, *Die Heidelberger Universität*, Heidelberg, I, 1936, pp. 11-12.

80 Véase el libro de Herbert Schöffler, *Die Reformation. Einführung in eine Geistesgeschichte der deutschen Neuzeit*, Bochum, 1936.

incluído por Rabelais en su novela para criticar la educación de la tardía Edad Media, se dispone que no haya hora del día sin instrucción. Después de comer, Pantagruel aprende las características de todos los alimentos, en conexión con pasajes selectos de Plinio, Ateneo,[81] Dioscórides, Julio Pólux, Porfirio, Opiano, Polibio, Heliodoro, Aristóteles "y otros". En el paseo examina las plantas siguiendo a Teofrasto, Marino, Nicandro, Macro. Como descanso, se tiende en un prado para recitar versos de las *Geórgicas* virgilianas, de Hesíodo y del *Rústico* de Policiano.

Pero los *auctores* no son sólo fuente de conocimiento, sino también tesoro de sabiduría. En los poetas antiguos se encuentran cientos y miles de versos que condensan una experiencia psicológica o una norma de vida. Aristóteles estudió esos aforismos (γνῶμαι) en su *Retórica* (II, XXI); Quintiliano los llamó sentencias (propiamente, "juicios"), porque se asemejan a las resoluciones de las asambleas públicas (VIII, v, 3). Son versos hechos para retenerse; se aprenden de memoria, se coleccionan, se ordenan alfabéticamente para facilitar la consulta. El cultivo de las sentencias dió lugar a ciertos juegos filológicos de sociedad, muy populares ya en los banquetes de la antigua Hélade. En la amena compilación del sofista Ateneo, intitulada *Deipnosofistas* ("Sabios en el banquete", obra escrita hacia 220 d. C.), leemos: [82]

> Clearco de Solos, hombre de la escuela de Aristóteles, nos refiere cómo jugaban nuestros antepasados. Uno recitaba un verso, y otro debía continuarlo; alguien decía una sentencia, y algún otro tenía que contestar con un verso de otro poeta que contuviera la misma idea; o bien se exigían versos de determinada medida; o había que enumerar a los capitanes griegos y troyanos, o nombrar alternativamente una ciudad de Asia y una de Europa que comenzaran con la misma letra. Había que saber versos de Homero que comenzaran y terminaran con la misma letra, o cuya primera sílaba formara con la última un nombre, un utensilio o un plato. Al vencedor se le daba una corona; al que se equivocaba, en cambio, le mezclaban lejía en su vino, que tenía que beber de un solo trago.

[81] En sus *Tagebücher*, Goethe dice el 13 de septiembre de 1797: "Comencé a leer a Ateneo". En 1827 lee Goethe con Meyer la descripción de la suntuosa caravana de Ptolomeo Filometor (Ateneo, V, 34); de ahí proviene el elefante con la mujer en la mascarada de la Segunda Parte del *Fausto* (versos 5393 *ss.*).

[82] X, 457, reproducido por L. Schadewaldt, *Legende von Homer, dem fahrenden Sänger*, 1943, p. 66.

En la Edad Media desaparecen los banquetes, la corona, el vino y el conocimiento de Homero; lo que queda es la cátedra de latín y el aprovechamiento moral de los poetas. Se aprecia a Ovidio porque está *sententiarum floribus repletus;* [83] su caso muestra cómo aun los poetas frívolos pueden dar lecciones merecedoras de aprobación moral; en él leemos:

Intrat amor mentes usu, dediscitur usu.

La costumbre da el amor, la costumbre lo quita.
(*Rem.*, 503)

Lis est cum forma magna pudicitiae.

Grande pugna hay entre pudor y hermosura.
(*Her. XVI*, 290)

Res est solliciti plena timoris amor.

El amor está lleno de temor y zozobra.
(*Her. I*, 12)

Nitimur in uetitum semper cupimusque negata.

Ansiamos siempre lo vedado, y lo prohibido anhelamos.
(*Am.*, III, IV, 87)

Y en Horacio (*Epístolas*, I, XVI, 52):

Oderunt peccare boni uirtutis amore.

Por amor a la virtud odia el bueno el pecado.

Podríamos continuar indefinidamente; y eso fué lo que hizo la Edad Media. Se nos han conservado colecciones medievales de sentencias ordenadas alfabéticamente, en que se mezclan lo antiguo y lo medieval. El libro de Jakob Werner sobre los refranes y aforismos latinos de la Edad Media [84] ofrece al lector moderno ese tesoro. Tales colecciones eran necesarias para los pasatiempos del ingenio y de la inteligencia; porque el antiguo juego griego divirtió igualmente a los pedagogos de la Edad Media y a los filólogos de la Reforma alemana: Melanchthon solía utilizar en su enseñanza la *uersificatio secundum alphabetum;* cada alumno de-

[83] Hugo de Trimberg, *Registrum, ed. cit.*, verso 125; en el verso 612 se encomian los *multi notabiles uersus* de Maximiano. Las sentencias se llaman también *prouerbia* (versos 17, 614 y 705).

[84] Jakob Werner, *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*, Heidelberg, 1912 (*Sammlung mittellateinischer Texte*, ed. Alfons Hilka, núm. 3). La obra contiene más de dos mil quinientos aforismos y refranes.

bía recitar un verso gnómico (el primero uno que comenzara con *A*, el segundo uno con *B*, etc.). Lutero y Melanchthon se entretuvieron con este ejercicio en un viaje que hicieron juntos a Leipzig en 1539.[85] La teología y la filología fueron la base de la Alemania protestante culta; todavía en las novelas de Jean Paul las encontramos encarnadas en muchas figuras, como la del rector Fälbel, que antes de emprender una excursión con sus alumnos, descubre en un programa escolar latino "que ya los pueblos y hombres más primitivos, sobre todo los patriarcas y los autores clásicos, solían viajar". Esta combinación alemana y protestante de la teología y la filología es antecedente y preparación de las modernas ciencias del espíritu, que florecen en Alemania desde 1800. Friedrich August Wolf (1759–1824) publicó en 1807 su famoso estudio sobre la "ciencia de la Antigüedad" *(Darstellung der Altertumswissenschaft)*, y con este término esquivó el concepto poco claro de humanidades, consideradas por entonces como simple materia accesoria de los estudios teológicos.

Lo mismo que las sentencias, edificaron a la Edad Media los casos ejemplares de virtudes y debilidades humanas *(exempla)* que se hallaban en los autores antiguos. *Exemplum (parádeigma)* es término técnico de la antigua retórica, a partir de Aristóteles, y significa "historia que se inserta a manera de testimonio". A esto se añade más tarde (desde *ca.* 100 a. C.) una nueva forma del ejemplo retórico, que tendría gran importancia en el futuro: el personaje ejemplar *(eikón, imago)*, esto es, la "encarnación de cierta cualidad en una figura: *Cato ille uirtutum uiua imago*".[86] Cicerón *(De oratore*, I, XVIII) y Quintiliano (XII, IV) encarecen al orador la necesidad de echar mano de ejemplos de la historia, la mitología y la leyenda heroica. En tiempos de Tiberio, Valerio

[85] Cf. O. Clemen en *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 1940, pp. 422-423. Moritz Heling (cf. *Allgemeine deutsche Biographie*, Lelpzig, 1875-1912, XI, p. 690), discípulo de Melanchthon, publicó en 1590 un *Libellus uersificatorius ex Graecis et Latinis scriptoribus collectus et secundum alphabeti seriem in locos communes digestus.* En Inglaterra, el juego se llama *to cap verses* (Fielding, *Joseph Andrews*, II, XI).

[86] F. Dornseiff, *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925* (Leipzig, 1927), p. 218. En Hildegard Kornhardt, *Exemplum. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie* (tesis), Gotinga, 1936, p. 14, leemos: "Se trata de breves relatos de hechos y acciones, de dichos memorables, en los que se revela con toda claridad una virtud o un rasgo psicológico... El término *exemplum* se aplica lo mismo a los hechos que al relato de ellos." Juan de Garlandia concreta de este modo el concepto medieval: *Exemplum est dictum uel factum alicuius autentice persone dignum imitatione (RF*, XIII, 1902, p. 888).

Máximo escribió una colección de hechos y dichos memorables *(Factorum ac dictorum memorabilium libri IX)* para uso de las escuelas de retórica; Radulfo Tortario (nacido en 1063, muerto después de 1108) versificó más tarde esa obra. El conocimiento de las figuras ejemplares más importantes siguió siendo en la Edad Media requisito de la poesía culta; en la poesía platónica del siglo XII encontraremos un canon fijo de figuras, convertidas ya en arquetipos, integrados a la historia por la previsora sabiduría divina.

Suele ocurrir que ciertos personajes, no incluídos en el antiguo repertorio, se conviertan después en figuras ejemplares. Plutarco refiere en sus *Vidas paralelas* (escritas entre 105 y 115) que César, amenazado en Epiro por unos partidarios de Pompeyo, tomó la temeraria resolución de regresar a Bríndisi en una miserable barquilla, a fin de conseguir refuerzos; se levanta una tempestad y el timonel quiere volver atrás, pero César lo coge de la mano y le dice: "Ánimo, amigo, no temas. ¡Llevas a César y con él a su suerte!" Ya Lucano había contado este mismo suceso en uno de los episodios más grandiosos de su *Farsalia* (V, 505–677); el timonel es ahí el barquero Amiclas, cuya humilde choza es refugio de la paz del alma, mientras el país se ve arrasado por la guerra civil y el soberano de Roma teme por la victoria. Lucano, "mediador del *pathos* antiguo", "poeta muy leído y de gran influencia hasta antes de la catástrofe cultural del siglo XIX, olvidado ahora desde hace varias generaciones, por lo menos en Alemania",[87] creó en Amiclas una nueva figura ejemplar —la del pobre que vive contento con su pobreza—: no pertenecía al canon clásico, pero por su patetismo se hizo muy popular en la poesía del siglo XII.[88] En Dante, Santo Tomás menciona a Amiclas como ejemplo de pobreza virtuosa, al hacer el panegírico de San Francisco, y todavía habla de él Petrarca *(Égloga VIII)*. Sin embar-

[87] Cf. Eduard Fraenkel, "Lucan als Mittler des antiken Pathos", *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925, ed. cit.*, pp. 229 *ss.*

[88] Abelardo: *Securus quia pauper erat uiuebat Amyclas (Notices et Extraits,* XXXIV, 2, p. 168, línea 5); *Architrenius (SP,* I, p. 340): *Iulius orbem / sorbuit et somnum uacui laudauit Amyclae.* Mateo de Vendôme se llama a sí mismo, en una poesía dedicatoria, *uester Amyclas (PL,* CCV, col. 934 B); muchos copistas no comprendieron esto y pusieron *amiclus* o *amicus,* lección que pasó también al texto de Manitius, III, p. 739. En la *Metamorphosis Goliae,* 211, se lee *Amyclae.* A. Neckam, *De laudibus diuinae sapientiae,* en *De naturis rerum,* ed. T. Wright, Londres, 1863, p. 360, línea 163. Anónimo en *Studi Medievali,* 1936, p. 109, línea 15.

go, como vemos por la poesía latina del siglo XII, el testimonio de Dante y Petrarca no indica que hubiera un "culto de Amiclas durante el Prerrenacimiento", como quería Konrad Burdach;[89] sería dar al Renacimiento un trofeo que corresponde a la Edad Media latina. La verdad es que Dante adoptó las figuras ejemplares del siglo XII, intensificándolas con razonada voluntad artística. También puso en el cielo de Júpiter al troyano Rifeo *(Paradiso*, XX, 68), personaje que debe su existencia a la fantasía de Virgilio *(Eneida*, II, 426 *ss.)*, y su admisión en el Paraíso a la veneración que Dante sentía por Virgilio. Sólo en Dante, y gracias a la equidad que le atribuye Virgilio, Rifeo llegó a ser una *imago uirtutis*.[90]

[89] Konrad Burdach, *Kommentar zum Ackermann*, p. 274; *Der Dichter des "Ackermann aus Böhmen" und seine Zeit*, Berlín, 1926-1932, p. 294. [Sobre la popularidad de la figura de Amiclas en España, desde Mena hasta Dionisio Solís, nos permitimos remitir a: María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 501-505.]

[90] En la Edad Media, *exemplum* puede ser también cualquier relato "que contribuya a hacer gráfica una enseñanza teológica" (Klapper, en el *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* de Merker-Stammler, I, p. 332). De ahí surgirían esas fabulillas populares y a menudo chocarreras de los sermones, que Dante condena en el *Paradiso*, XXIX, 94 *ss*. Cf. J. T. Welter, *L'exemplum dans la littérature... du moyen âge* (tesis), París, 1927. [Sobre la supervivencia del *exemplum* véase ahora el artículo de R. Ricard, "Pour une histoire de l'*exemplum* dans la littérature religieuse moderne", en *Les Lettres Romanes*, VIII, 1954, pp. 199-224.]

IV

RETÓRICA

1. *Revaloración de la retórica*, p. 97.—2. *La retórica en la Antigüedad*, p. 99.—3. *El sistema de la antigua retórica*, p. 106.—4. *La tardía Antigüedad romana*, p. 111.—5. *San Jerónimo*, p. 112.—6. *San Agustín*, p. 114.—7. *Casiodoro y San Isidoro*, p. 116.—8. Ars dictaminis, p. 117.—9. *Wibaldo de Corvey y Juan de Salisbury*, p. 118.—10. *Retórica, pintura, música*, p. 120.

§ 1. Revaloración de la retórica

La retórica es la segunda de las siete artes liberales; su estudio nos hace penetrar más profundamente que la gramática en el mundo cultural de la Edad Media.

A nosotros la retórica nos parece ya cosa extraña; hace mucho que dejó de ser materia de enseñanza. Al estudiante del *gymnasium* alemán del siglo XIX le daban todavía unas cuantas migajas de conocimientos retóricos al enseñarle a escribir composiciones en alemán; se le pedía que hiciera primero una "disposición", la cual debía constar de introducción, parte central y conclusión. En la introducción tenía que haber una idea general; no se pasaba de allí directamente al tema, sino que había que encontrar una "transición" adecuada. Estas transiciones eran un fastidio, y ya Boileau reprochaba a La Bruyère el haberse ahorrado "el trabajo de las transiciones, que son lo más difícil de las obras de ingenio"; Boileau sabía bien lo que decía: sus "transiciones" son famosas por su pesadez. El estudiante del *gymnasium* tenía que ocuparse nuevamente en la retórica para la explicación de los poetas latinos (y de Schiller); se le exigía que reconociera las metáforas, las metonimias, las hipérboles, y otras cosas de este género.

Pero en nuestro mundo cultural no hay ya lugar para la retórica. Los alemanes parecen tenerle una desconfianza innata,[1] como ya supo Goethe cuando hizo a Fausto decir a Wagner:

[1] En su *Crítica del juicio* declara Kant lo siguiente: "Debo reconocer que un

Es trägt Verstand und rechter Sinn
mit wenig Kunst sich selber vor;
und wenn's euch ernst ist, was zu sagen,
ist's nötig, Worten nachzujagen?
Ja, eure Reden, die so blinkend sind,
in denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
sind unerquicklich wie der Nebelwind,
der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt!

El buen sentido, el claro ingenio
sin artificio hablan de suyo.
Si tanto os va en decir las cosas,
¿a qué cazar voces hermosas?
Ese reverberante hablar vacío,
con que encrespáis la vanidad humana,
cansa como en otoño el viento frío
cuando susurra en la hojarasca vana.

Estas palabras expresan el estado de ánimo de Fausto, que se siente perdido entre tanta sabiduría académica y busca refugio en la magia; no reflejan ciertamente la opinión de Goethe. Durante su estancia en Leipzig, Goethe dijo una vez que "todo lo poético y retórico" le parecía "agradable y ameno"; cuando vivió en Estrasburgo, llenaba sus *Efemérides* de extractos de Quintiliano; en su vejez (1815) veía en la retórica un arte "verdaderamente estimable e imprescindible, con todos sus requisitos históricos y dialécticos", y la incluyó entre "las supremas necesidades de la humanidad". En Goethe palpitaba toda la tradición europea.

Los pueblos románicos están familiarizados con la retórica por disposición natural y gracias también a la herencia de Roma. Entre los clásicos franceses se cuentan oradores como Bossuet. Y en Inglaterra, la oratoria es desde el siglo XVIII medio de expre-

---

poema hermoso siempre me ha producido gran placer, mientras que la lectura del mejor discurso de un orador popular romano, o bien de un orador parlamentario o de un predicador de nuestro tiempo, va siempre unida en mí a una desagradable sensación: la reprobación de un arte mañoso, que convierte a los hombres en máquinas, haciéndoles adoptar en cosas importantes un juicio que estimarían absolutamente vacuo si se pusieran a meditarlo tranquilamente. La elocuencia y la facundia (que juntas constituyen la retórica) forman parte de las bellas artes; pero el arte oratorio no merece la menor estima, pues es el arte de servirse de las flaquezas de los hombres para sus propios fines (sin negar que éstos pueden ser buenos, o por lo menos bien intencionados). Además, en Atenas como en Roma, la oratoria no alcanzó las alturas sino en una época en que el Estado iba derecho a la ruina, y en que se habían extinguido las ideas verdaderamente patrióticas." *Kritik der Urteilskraft*, ed. Karl Vorländer, 1923 (*Philosophische Bibliothek*, 39), p. 194.

sión de la política, asunto que interesa a la nación. En Alemania faltaron estas condiciones previas. Los admirables *Discursos sobre la oratoria y su decadencia en Alemania* (1816) de Adam Müller no encontraron eco; la ciencia alemana consideró casi siempre la antigua retórica como una aberración, y aún la sigue teniendo por tal en nuestros días.[2] Contrastemos con esta actitud el juicio de un Jacob Burckhardt, que ve el tema en una perspectiva histórica universal:

> ¿Es que la Antigüedad no ha sobreestimado la retórica y el estilo? ¿No hubiera sido mejor llenar las cabezas de los muchachos con conocimientos reales y útiles? La respuesta es que ya no estamos en disposición de decidir sobre el asunto, pues ni al hablar ni al escribir nos cuidamos de la forma, y de entre cien personas instruídas apenas si una tiene idea de cómo se construyen los períodos. La retórica con sus ciencias afines representaba para los antiguos el complemento imprescindible de su bella y libre existencia, de su arte, de su poesía. Nuestra vida actual posee, acaso, principios y metas superiores, pero es descompasada e inharmónica; lo más bello y delicado convive junto a lo más bárbaro; nuestras múltiples ocupaciones no nos dejan tiempo para darnos cuenta de ello.[3]

§ 2. La retórica en la Antigüedad

Retórica[4] quiere decir 'ciencia del habla'; originalmente, pues, enseña a construir de manera artística el discurso. De este germen brotará con el tiempo toda una ciencia, un arte, un ideal de vida, y hasta una columna de la cultura antigua. A lo largo de nueve siglos, la retórica configuró, de muy variadas maneras, la vida espiritual de griegos y romanos. Su origen nos es bien conocido; lugar: el Ática; momento: después de las Guerras Médicas.

En el nacimiento de la retórica concurren varios factores. El goce de la palabra hablada, y de la palabra artísticamente hablada, es patrimonio natural de los griegos; ya en tiempos de Homero, el don oratorio se consideraba cualidad preeminente, regalo de los dioses:

[2] En *ZRPh*, LXIII, 1943, pp. 231 *ss.*, he aducido pruebas de este desprecio.

[3] Jacob Burckhardt, *Die Zeit Constantins des Grossen* (1852), ed. Kröner, p. 304. [Citamos por la traducción española de Eugenio Ímaz, *Del paganismo al cristianismo*, México, 1945, p. 271.]

[4] Wilhelm Kroll, *Rhetorik*, 1937 (separata de *RE*), ofrece una visión de conjunto sobre toda la retórica antigua hasta el advenimiento del cristianismo. Adiciones en *RE, Supplement*, VII, cols. 1039 *ss.* [Cf. Alfonso Reyes, *La antigua retórica*, México, 1942.]

No otorgan los dioses por igual sus graciosos presentes
a un solo hombre: la hermosura, la elocuencia, el ingenio;
pues sucede que alguno a quien no han concedido belleza
ha recibido en cambio un hermoso don de palabra;
seducidos por él quedan todos, y su habla segura
y discreta modestia lo hacen notable en las plazas,
y como dios lo admira el pueblo cuando va por las calles.[5]

A la elocuencia aspira también la educación; al joven Aquiles le dan por acompañante a Fénix,

...para enseñarte
a ser elocuente en tus dichos y pronto en tus hechos.

Más tarde, muchos autores citaron estos versos como prueba de que Homero había sido el padre de la retórica. Cerca de la mitad de la *Ilíada* y más de tres cuartas partes de la *Odisea* consisten en discursos, a veces muy largos; en vano se buscará algo análogo en la *Canción de Roldán* o en los *Nibelungos*. Pero el predominio real de la retórica sobre el espíritu griego no se dará sino mucho más tarde, cuando Atenas recibe la herencia de Jonia y alcanza su época dorada; el discurso y el arte de hablar cobran entonces un lugar primordial en la vida pública. Las oraciones fúnebres sobre los guerreros caídos parecen haberse conocido en Atenas desde poco tiempo después de las Guerras Médicas. El desarrollo de la democracia bajo Pericles y la "época de las luces" que se inició a mediados del siglo dejarán luego ancho campo a los discursos políticos y forenses. Todos los ciudadanos participan en la vida pública, y la elocuencia se hace requisito indispensable de toda carrera afortunada. Maestros ambulantes de sabiduría (o "sofistas"[6]) enseñan la elocuencia a cambio de dinero. La formación oratoria, unida a la enseñanza de la lógica y de la dialéctica, debía dar al discípulo la capacidad de influir en los oyentes y, si hacía falta, de "convertir la causa más débil en la más fuerte"[7] (Aristóteles, *Retórica*, II, XXIV, 11). De este modo, la retórica vino a ser técnica forense. Pero el sofista quiere ser

[5] *Odisea*, VIII, 167 *ss*. Compárese Hesíodo, *Teogonía*, 81 *ss*.

[6] En un principio la palabra significaba lo mismo que σοφός, y se aplicaba a todo hombre que, como ha dicho Kroll, "sobresaliera entre la mayoría gracias a sus dotes de espíritu".

[7] Muchas veces se ha objetado esto a la retórica. Cf. a este propósito Quintiliano, II, XVI, 3 *ss*.

también formador de hombres y educador del pueblo; sirve a la *paideia* por medio de la fuerza de la palabra.

El siciliano Gorgias, que en 427 llega a Atenas como embajador, introduce una innovación rica en consecuencias: el aprovechamiento consciente de la homofonía para lograr un efecto poético-musical; la retórica se convierte así en ciencia del estilo, en técnica literaria. Como ha dicho Paul Wendland, "la simetría de las frases bimembres, la intensificación de la antítesis por medio de asonancias y rimas, el abundante empleo de metáforas, lo insinuante del discurso, todo ello logró efectos que hasta entonces habían sido patrimonio exclusivo de la poesía". La elocuencia rivalizó conscientemente con la poesía. "Apenas hubo en ese tiempo quien no participara plenamente en esta nueva tendencia estilística, cuyos recursos siguieron vigentes a lo largo de la cultura antigua." El primer maestro de la elocuencia panegírica, y por lo tanto de la antigua prosa artística, fué Gorgias. En el curso de los siglos, la elocuencia panegírica haría surgir muchos estilos diferentes; es imposible comprender la literatura antigua sin un conocimiento de la historia de esa elocuencia.[8]

La retórica griega surgió, pues, al mismo tiempo que la sofística y gracias a ella. Platón rechazó ambas —como también la poesía— por razones filosóficas y pedagógicas. Pero la Hélade no pudo o no quiso sacrificar en aras de la filosofía la virtud demoníaca del discurso artístico, de ese descubrimiento que los sofistas juzgaban arrobador. Y la misma filosofía no tardó en ver en las formas artísticas rechazadas por Platón un producto justificado del espíritu humano; esto fué obra de Aristóteles. Aristóteles incluyó la poesía y la retórica en su examen filosófico de las artes, guiado seguramente por el afán de contrarrestar lo unilateral del juicio de Platón. Su teoría de las emociones (en la *Poética)*, su tipología de los caracteres, su elaborada doctrina estilística, fueron valiosas contribuciones a la retórica. La meta de Aristóteles fué probar que la retórica tenía tanta razón de ser como la dialéctica, que, según Platón, era la ciencia suprema.

Pero el libro de Aristóteles, que no fué muy leído,[9] tuvo en la historia de la retórica importancia mucho menor que la larga

[8] Véase Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa.*
[9] Cf. Wendland-Pohlenz, *Die griechische Prosa,* 1924, p. 115.

serie de manuales de retórica [10] que se inició con el de Anaxímenes, en 340. Por esa misma época Demóstenes (384–322), cabeza de la resistencia contra la amenaza macedonia, llevaba la oratoria política a su máxima fuerza y nobleza. Pero con la pérdida de la libertad, la oratoria oficial perdió también toda significación; al desaparecer los procesos oficiales decayó el discurso forense. La retórica griega buscó entonces refugio en los ejercicios escolares, entre los cuales figuraba la composición de fingidos pleitos judiciales.

A partir del siglo II llegaron a Roma gran número de retóricos griegos que se dedicaron a la enseñanza. La intensa vida política de Roma fué vigoroso estímulo para el arte oratorio; pero en Roma —contrariamente a lo ocurrido en Grecia— la oratoria no tuvo sino fines prácticos. Sólo en el siglo I llegaron a Roma los estilos retóricos del Oriente helénico. El más antiguo manual de retórica escrito en lengua latina es la *Rhetorica ad Herennium* de autor desconocido (hacia 85 a. C.), atribuída en otro tiempo a Cicerón, o también a cierto Cornificio. Esta obra y el libro juvenil de Cicerón que con ella se relaciona, el *De inuentione*, no añadían nada nuevo al contenido didáctico de los manuales griegos del siglo IV, pero llegaron a tener enorme importancia, justamente porque transmitían a Roma la enseñanza griega. En la Edad Media y todavía en el Renacimiento, la *Rhetorica ad Herennium* se tenía por autoridad. También se leían en la Edad Media los escritos retóricos de Cicerón, aunque no sus discursos; porque Cicerón no fué para la Edad Media —como lo sería para el humanismo— un modelo estilístico: su estilo no satisfacía al ideal manierista de la Antigüedad tardía ni al de la Edad Media, y de nada servía a ésta su oratoria política y forense.

La caída de la República tuvo en la oratoria romana el mismo efecto que la conquista macedonia y más tarde la romana habían tenido en la oratoria griega. Bajo el reinado de Augusto y de sus sucesores, el discurso político se vió condenado a la desaparición; la retórica se convierte entonces en elocuencia escolar, en ejercicios *(declamationes)* de fingidos casos judiciales. En su *Dialogus de oratoribus*, Tácito comenta la decadencia de la oratoria.

[10] En griego, τέχναι. Sus autores se llaman "tecnógrafos".

Pero ya hacía tiempo que, gracias a Ovidio, la retórica había conquistado un nuevo campo: la poesía romana.[11] Ovidio, ha dicho Walther Kraus, "se propone un tema sobre el cual hablar, o bien, como era usual en las declamaciones, sobre el cual hacer hablar a una persona determinada". La poesía de Ovidio abunda en antítesis y agudezas, en juegos de sonido y de sentido. La retórica entra aquí al servicio de una poesía elegante e ingeniosa, y acentúa el atractivo de los asuntos, ya por sí atrayentes. Pero la retórica puede lograr también efectos extraordinarios con temas trágicos, por medio de la acumulación de cosas horribles y de la creación de tensiones, de intensificaciones y "sobrepujamientos"; surge entonces un estilo patético, representado en tiempos de Nerón por las tragedias de Séneca y por la epopeya de Lucano. Con Estacio *(ca.* 40–96) tenemos además poesías de circunstancia que siguen de cerca las recetas retóricas, aplicándolas a oraciones nupciales y fúnebres, a descripciones de obras artísticas y arquitectónicas. En el siglo primero del Imperio vemos, pues, surgir la retórica por todas partes. Hacia el final de ese período aparece la obra más extensa sobre retórica y la que mayor influencia había de tener: la *Institutio oratoria* de Quintiliano (publicada hacia el año 95), que, como ha dicho Mommsen, es "uno de los libros más admirables que nos han quedado de la Antigüedad romana".

La obra de Quintiliano no pertenece al tipo de los manuales que desde hacía siglos se venían escribiendo en Grecia y en Roma; es un ameno tratado sobre la formación del hombre. Para Quintiliano, el hombre ideal es el orador, porque únicamente al hombre ha conferido el habla el máximo Dios y creador del universo [12] (II, XVI, 12). La oratoria está, pues, muy por encima de la astronomía, de las matemáticas y de otras ciencias (XII, XI, 10). Pero el hombre perfecto debe ser a la vez un hombre bueno (I, prefacio, 9); así, el orador es, como decía Catón, *uir bonus dicendi peritus* (XII, I, 1). Más aún, el orador debe ser hombre sabio,

[11] En una epístola poética a Salano, su maestro de retórica, Ovidio habla del parentesco entre su poesía y la retórica *(Ex Ponto,* II, V, 69 *ss).* Wilhelm Kroll observa acertadamente *(Studien zum Verständnis der römischen Literatur,* Stuttgart, 1924, p. 109) que la formación retórica dió a los poetas de la era de Augusto la facultad de crear giros aforísticos. "De ahí las muchas citas de poetas romanos que se han convertido en patrimonio común de la literatura mundial, y en que son maestros sobre todo los ingleses, gracias a su educación universitaria."

[12] Cf. *infra,* Excurso XXI.

uere sapiens; nec moribus modo perfectus, sed etiam scientia et omni facultate dicendi (I, pref., 18). Con Quintiliano, la retórica pretende, pues, satisfacer por sí sola todas las necesidades que antes habían estado a cargo de la filosofía y de la cultura general.[13] La oratoria nace directamente de la fuente de la sabiduría *(ex intimis sapientiae fontibus,* XII, II, 6). Quintiliano se ocupa del futuro orador, por decir así, desde la cuna, y lo acompaña luego durante su infancia, en la escuela y en los estudios superiores; comenta todas las asignaturas y todos los autores leídos en las escuelas. Después de agotar la materia retórica, todavía ofrece, en el libro X, una guía de la enseñanza de la literatura y un esbozo de los mejores autores desde Homero hasta Séneca. A ratos, el tema de esta obra deja de ser la retórica, para convertirse en algo del todo distinto; en el reconocimiento —plenamente humanístico— de que el estudio de la literatura es el sumo bien de la vida. "El amor a las letras y la lectura de los poetas no se limitan a los años escolares; sólo mueren, de hecho, con la vida misma" (I, VIII, 12); "el goce de la literatura no llega a su pureza sino cuando se desprende de toda otra actividad y puede deleitarse en la contemplación de sí mismo" (II, XVIII, 4). Estas palabras anticipan muchas de las experiencias culturales típicas del Occidente.

Entre tanto, la retórica griega seguía floreciendo, pero no ya en el Ática, sino en el Asia Menor; ahí dará lugar a un estilo extraño y nuevo, distinto totalmente del estilo de los oradores clásicos del Ática (Demóstenes, Lisias). ¿Se explicará este nuevo estilo por el novelesco artificio de los casos judiciales que eran el objeto de los fingidos discursos forenses? ¿O habrá que explicar "lo pomposo y opulento de la expresión" (Cicerón, *Orator,* 25) por el gusto oriental? Es posible que ambas explicaciones sólo alcancen a rozar la superficie de la cuestión, y que el verdadero motivo deba buscarse en una ley interior, análoga a la que se manifiesta en la pintura italiana posterior a Rafael y en muchos otros períodos y espacios de la historia del arte. Esta nueva afectación se llamó asianismo, y la posición contraria se llamó aticismo. Siguiendo el ejemplo de Cicerón *(Brutus,* 325), suelen distinguirse en el asianismo dos modos estilísticos diferentes: el sentencioso y sutil y el vehemente y ampuloso; no es posible, sin embargo,

[13] Ya Isócrates consideraba su retórica como φιλοσοφία.

separarlos rigurosamente; ambos coinciden en ese afán de efectos sorprendentes; los detalles y matices no tienen por qué preocuparnos ahora. El fenómeno mismo es de enorme importancia para comprender la literatura europea; es la primera aparición de lo que llamaremos en adelante manierismo literario. El asianismo es la primera forma del manierismo europeo; el aticismo, la primera forma del clasicismo europeo.

El aticismo llegó a elaborar una estética literaria clasicista, que se impuso desde mediados del siglo primero antes de Cristo. Esta estética prevalece también durante el renacimiento de los ideales artísticos y vitales griegos que comenzó en el siglo II de nuestra era y se prolongó en el Occidente hasta mediado el siglo IV.[14] La retórica tiene en ese renacimiento el papel principal, porque es ella, y no la filosofía ni la poesía, la que figura como representante del antiguo patrimonio espiritual de Grecia. Sus devotos dan a esta retórica el nombre de nueva o segunda sofística; se ve favorecida por la reforma educativa de los Flavios y, en seguida, por el filohelenismo de Hadriano. Llega un momento en que los hombres cultos, y a la cabeza de ellos el emperador, no escriben sino en griego, y en que la literatura romana acaba por desaparecer. Por segunda vez, Roma se entrega espiritualmente a Grecia. El griego es la lengua y la cultura universal; y el griego viene a ser también la lengua de la liturgia y de la literatura cristianas.[15]

Los grandes predicadores del siglo IV, San Basilio, San Gregorio Nacianceno y San Juan Crisóstomo fueron discípulos de los sofistas. ¿Cómo hemos de imaginarnos a esos sofistas? Nietzsche hizo de ellos un retrato impresionante:

> Son verdaderos virtuosos de la imitación, y están inspirados por su culto a los grandes hombres de la Antigüedad; tienen ante los ojos del alma a la Grecia de los mejores tiempos, aunque no sea éste su único entusiasmo... Cierto es que insistieron siempre más que nada en la forma, y que llegaron a crear el público más ávido de perfección formal que jamás haya existido... A todos ellos los caracteriza su precocidad de ingenio, su multiplicidad de actividades, su vida agotado-

[14] Cf. W. Schmid, *Über den kulturgeschichtlichen Zusammenhang und die Bedeutung der griechischen Renaissance in der Römerzeit*, Leipzig, 1898, p. 4.

[15] Theodor Klauser demostró hace poco que apenas entre los años 360 y 382 se suprimió oficialmente en Roma el empleo del griego en la liturgia y se hizo obligatorio el latín (*Miscellanea Giovanni Mercati*, Roma, 1946, vol. I, p. 3).

ra, su sujeción a los príncipes, un exceso de admiraciones, de adoraciones, de enemistades mortales. En su mayoría poseían bienes de fortuna; no eran letrados, sino virtuosos del discurso, y en ello se distinguen de los humanistas italianos del siglo XV,[16] que, letrados indigentes, llevaban una vida más difícil; pero en todo lo demás se les asemejaban mucho.[17]

El primero en dignificar históricamente, y de manera aún no superada, a los hombres de la segunda sofística fué Erwin Rohde, el amigo de juventud de Nietzsche.[18]

Como se ve, la antigua retórica tiene una larga y variada historia.

§ 3. El sistema de la antigua retórica

Después de pasar revista al desarrollo de la antigua retórica, debemos esbozar rápidamente su sistema pedagógico. Este sistema permaneció inalterado en esencia a lo largo de los siglos, a pesar de las innovaciones tardías.

En cuanto doctrina *(ars)*, la retórica se compone de cinco partes: *inuentio* (εὕρεσις, ciencia del hallazgo), *dispositio* (τάξις, ordenación), *elocutio* (λέξις, expresión), *memoria* (μνήμη), *actio* (ὑπόκρισις, declamación). La materia de la retórica *(materia artis)* comprende tres tipos de elocuencia: el discurso forense *(genus iudiciale*, γένος δικανικόν), el discurso deliberativo *(genus deliberatiuum*, γένος συμβουλευτικόν) y el discurso panegírico *(genus demonstratiuum*, γένος ἐπιδεικτικόν, o bien πανηγυρικόν).[19]

El discurso forense perdió casi toda su importancia al desvanecerse la libertad griega y la romana; pero no por eso dejaba de existir ese arte tan altamente desarrollado de la técnica judicial; era imposible condenarlo a la desaparición. El discurso forense, ha dicho Kroll, "fué siempre, en la teoría, el más importante; sólo él contaba con reglas adecuadas y completas"; gracias a esto,

16 Cf. J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance*, ed. A. Kröner, Stuttgart, 1922, p. 252.

17 Del curso de Nietzsche, *Geschichte der griechischen Beredsamkeit*, sustentado en 1872-1873 *(Werke*, vol. XVIII, 1912, p. 232).

18 En su libro *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876. El tercer capítulo (pp. 288-360) trata de la "sofística griega de la época imperial". A pesar de la crítica de Wilamowitz *(Hermes*, XXXV, 1900, pp. 1 *ss.)*, no podemos prescindir del concepto de "segunda sofística". Ésta va desde Hadriano hasta la Escuela de Gaza *(ca.* 117 - *ca.* 528).

19 El término ἐπίδειξις *(ostentatio)* proviene de su carácter fastuoso; el término πανηγυρικός, del motivo exterior (reunión solemne —πανήγυρις—, por ejemplo los Juegos Olímpicos u otros).

justamente, el discurso forense siguió practicándose en fingidos pleitos judiciales y se propagó en forma esquemática; todavía lo vemos en la retórica de Alcuino, donde aparece Carlomagno participando en una discusión escolar. Pero la retórica forense sólo podía tener sentido en los países en que existía el derecho romano, y aún en ellos sólo a partir del renacimiento de los estudios jurídicos, es decir, en Italia y a partir de fines del siglo XI.[20]

La elocuencia deliberativa fué en un principio el discurso político pronunciado en los plebiscitos o en el Senado. También ella se convierte, durante el Imperio, en ejercicio escolar, y recibe el nombre de *suasoria* o *deliberativa*. El alumno debía ponerse en el lugar de algún personaje conocido del pasado y reflexionar sobre la manera de obrar. Así, deliberaba con Agamemnón si debía sacrificar a Ifigenía; con Haníbal, si después de Cannas había de llevar sus tropas contra Roma; con Sila, si le convenía retirarse a la vida campestre.

El discurso panegírico había tenido, ya en el período helénico, importancia mucho mayor que los otros dos tipos de discurso mencionados. En cuanto a su contenido, si lo reducimos a lo más general, consiste en la alabanza,[21] "principalmente en la alabanza de los dioses y de los hombres" (Quintiliano, III, VII, 6). Durante el Imperio, el discurso panegírico alcanzó significación política. Una de las principales tareas de los sofistas consistía en componer panegíricos latinos y griegos a los soberanos. La alabanza del príncipe (βασιλικὸς λόγος) se creó entonces como género especial. Otros géneros eran: la oración fúnebre, el epitalamio, el discurso de aniversario, la consolación, la salutación, la congratulación, etc. Sólo en la época tardía se sistematiza rigurosamente y se enseña con método la retórica panegírica. Los "ejercicios preliminares" (προγυμνάσματα) de la retórica incluían preceptos "sobre la alabanza"; los encontramos, por ejemplo, en Hermógenes (siglo II d. C.), cuya obrita, traducida por el famoso gramático Prisciano (a principios del siglo VI), pasó a formar parte del sistema escolar latino. El panegírico tuvo enorme influencia en la literatura medieval, como adelante veremos. Parte de la técnica

20 Sobre la relación entre la jurisprudencia romana y la retórica, cf. Fritz Schulz, *History of Roman legal science*, Oxford, 1946, pp. 259 y 269.

21 "Alabanza y escarnio", como dicen ya los manuales más antiguos. Cf. *infra*, p. 262, nota 39.

de estilo de la nueva sofística consistía en la descripción artística [22] (ἔκφρασις, *descriptio)* de personas, lugares, edificios, obras de arte. La Antigüedad tardía y la poesía medieval cultivaron profusamente tales descripciones.[23]

De los tres tipos de discurso pasamos a las cinco partes de la retórica. La cuarta y quinta partes *(memoria* y *actio)* son las que por lo común ocupan el menor espacio en la antigua teoría; abarcan la técnica práctica de la declamación, y por lo tanto sólo tienen importancia para los discursos que realmente llegan a pronunciarse. El arte de encontrar la materia es, en cambio, elemento primordial; se ocupa de las cinco partes que integran el discurso forense: *1)* introducción *(exordium* o *prooemium); 2)* "narración" *(narratio)*, esto es, exposición del estado de cosas; *3)* demostración *(argumentatio* o *probatio); 4)* refutación de las afirmaciones contrarias *(refutatio); 5)* final *(peroratio* o *epilogus)*. Esta división fué también base de los demás tipos de discurso o se adaptó después a ellos.

En la introducción, lo que importaba era ganar al oyente, hacerlo *beniuolum, attentum, docilem.*[24] Al final, el orador se dirigía a la sensibilidad del público, para llevarlo al estado de ánimo deseado. En cuanto a la demostración, la antigua teoría hizo, justamente en este terreno, distinciones muy sutiles, que es imposible estudiar ahora. Lo que importa es que todo discurso (también el panegírico) haga aceptable la frase o el asunto tratado; para ello debe emplear argumentos que se dirijan al entendimiento o al corazón del oyente. Ahora bien, hay toda una serie de argumentos para los casos más variados; son temas ideológicos a propósito para cualquier desarrollo o variación; en griego se llaman κοινοὶ τόποι, en latín *loci communes;* como el término "lugar común" ha perdido su primitivo significado, emplearemos el correspondiente español del τόπος griego: *tópico.* Un tópico de los más comunes es, por ejemplo, "la insistencia en la incapacidad de tratar dignamente el asunto"; un tópico del pane-

[22] Sobre este particular es fundamental la obra de Paul Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius,* Leipzig y Berlín, 1912.

[23] Konrad Burdach fué el primero que notó su relación con la nueva sofística, a Hennig Brinkmann *(Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung,* Halle, 1928) corresponde el mérito de haber seguido esa huella.

[24] Todavía conocemos esa técnica con el nombre de *captatio beneuolentiae* (Cicerón, *De inuentione,* I, XVI, 21). Cf. los testimonios aducidos por Richard Volkmann, *Rhetorik der Griechen und Römer,* 2ª ed., Leipzig, 1885, p. 128.

gírico es "la alabanza de los antepasados y de sus hechos". En la Antigüedad se hicieron colecciones de tópicos, y el arte de los *topoi*, llamado *tópica*, fué objeto de tratados especiales.

Así, pues, los tópicos son originalmente medios empleados en la elaboración de los discursos; son, como dice Quintiliano (V, x, 20), "asientos del argumento" *(argumentorum sedes)*, y responden por lo tanto a un fin práctico. Pero hemos visto que los dos tipos principales de discurso, el político y el forense, desaparecieron de la realidad política al decaer los estados-ciudades griegos y la República romana, para refugiarse en las escuelas de retórica; hemos visto también que la oración panegírica se convirtió en técnica panegírica, aplicable a cualquier asunto, y que hasta la poesía se hizo retórica. Esto equivale a decir que la retórica perdió su sentido original y su meta primitiva; en cambio, penetró en todos los géneros de la literatura, y su sistema, artificiosamente elaborado, se hizo común denominador, arte de la forma y tesoro de formas de la literatura. Este hecho fué el más rico en consecuencias de toda la historia de la antigua retórica; hizo que también los tópicos adquirieran una nueva función, que se convirtieran en clichés literarios aplicables a todos los casos y se extendieran por todos los ámbitos de la vida literariamente concebida y formada. En la Antigüedad tardía vemos surgir nuevos métodos, producto de un nuevo sentimiento de la vida; una de nuestras tareas será seguir de cerca ese proceso.

El arte de la disposición fué muy escasamente estudiado por los teóricos de la Antigüedad, si lo comparamos con las demás partes de la retórica. Su separación de la *inuentio* fué tardía y nunca totalmente clara; porque ya el arte de las cinco partes del discurso, que a su vez fué elemento primordial de la *inuentio*, se ocupaba de la disposición. Lo que ahora entendemos por técnica de la composición no tiene paralelo alguno en la teoría literaria ni en la medieval.[25] La Antigüedad —incluso la Antigüedad "clásica"— sólo conocía el concepto de "composición", en sentido estricto, aplicado a la epopeya y a la tragedia, para las cua-

[25] La palabra "composición" es, en su significado literario, la continuación mal entendida o diferentemente interpretada de *compositio* (griego συνθήκη). La *compositio* pertenece en realidad al terreno de la λέξις, no de la τάξις, y viene a ser la ciencia de combinar las palabras dentro de la oración, siguiendo las reglas de la eufonía. La oración se define como *compositio dictionum consumans sententiam remque perfectam significans* (Keil, *Grammatici latini*, p. 300, línea 18).

les Aristóteles había exigido la unidad de acción. Nunca hubo en la Antigüedad una teoría general de la prosa y de sus géneros, ni pudo haberla, puesto que existía la retórica, que era teoría literaria general. De ahí que muchos críticos modernos echen de menos el arte de la composición en la literatura antigua.[26] Los elementos de composición que podemos observar en la poesía de la tardía Antigüedad y de la Edad Media provienen en su mayor parte de la tradicional secuencia de las cinco partes del discurso, que a veces se sustituían por cuatro o por seis, debido, en su origen, a ciertas divergencias del antiguo sistema escolar. En ocasiones hay, al margen de los poemas, anotaciones que advierten al lector su estructura retórica.[27]

La *narratio* podía servir para cualquier tipo de relato.[28] Puede añadirse a ella una digresión (παρέκβασις, *egressus, excessus)*,[29] cosa muy común en la poesía medieval. El *prooemium y la peroratio* son indispensables en cualquier obra escrita.

La tercera parte de la retórica, el arte de la expresión (λέξις, *elocutio)*, es la más accesible al entendimiento moderno; ofrece detallados preceptos estilísticos para cualquier género literario. Se estudian la selección y la combinación de las palabras, la teoría de los tres tipos de estilo,[30] las figuras retóricas; a este último aspecto se suelen consagrar manuales especiales. Predomina en todo ello el criterio de que hay que "adornar" el discurso. El *ornatus* (Quintiliano, VIII, III) es la suprema aspiración de los que escriben, y seguirá siéndolo hasta el siglo XVIII. Beatrice manda a Virgilio en ayuda de Dante, porque Virgilio es maestro de la *parola ornata (Inferno*, II, 76). De sus propias canciones dice Dante: *La bellezza è nell' ornamento delle parole (Convivio*, II, XI, 4). Todavía los *Éléments de littérature* de Marmontel

[26] Así por ejemplo Diels, en *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 1894, p. 306, y Norden, *Die antike Kunstprosa*, pp. 112 y 115.

[27] Así ocurre en Draconcio *(Romulea*, 5). Véase algo análogo en *Anthologia latina*, I, fasc. 1, núm. 21. También en la Edad Media.

[28] El concepto de *narratio* puede tomarse en sentido muy lato. A propósito del Salmo XLIV, versículo 3, San Jerónimo *(Epístola LXV)* comenta: *finito prooemio, hic narrationis exordium est.*

[29] Casiodoro *(Variae, MGH, Auctor. antiquiss.*, XII, lib. II, núm. 40) coquetea con su costumbre de la *uoluptuosa digressio.*

[30] Cf. mi ensayo "Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter", *RF*, LXIV, 1952, pp. 57 *ss.*

(1787), obra tan leída en su tiempo, enseñan que "el estilo del orador y el del poeta deben estar adornados".

Hemos intentado hasta aquí familiarizar al lector moderno con los factores principales y con los conceptos básicos de la antigua retórica. Del complejísimo conjunto sólo hemos destacado lo más importante, el mínimo de datos científicos con que tendrá que contar quien acepte el planteamiento del presente libro. En los capítulos subsiguientes hemos de pulir y enriquecer estas herramientas.

§ 4. La tardía Antigüedad romana

Como la gramática, la retórica penetra en la Edad Media vinculada con las artes liberales. La escuela la conserva como "legado de autoridad". Su destino no depende ya de un proceso histórico vivo y se perciben en ella síntomas de decadencia: rigidez, pérdida de sustancia, desfiguración grotesca; de ahí que no sea posible esbozar un cuadro uniforme de la retórica en los primeros siglos de la Edad Media. En el escenario histórico de los siglos de transición, rico en claroscuros, concurren elementos de muy variado valor y estilo, que estudiaremos brevemente.[31]

La crisis política, social y económica del Imperio en el siglo III había trastornado radicalmente la cultura romana. El flo-

[31] Baudri de Bourgueil describe las siete artes liberales como estatuas en un salón fastuoso. De la Retórica dice (ed. Abrahams, París, 1926, p. 225, versos 1128 *ss.*):

Commotis pacem, pacatis seditionem,
ad motum linguae nouerat efficere.
Laetos in lacrymas, tristes in laeta ciebat,
omnia nam uoto compote sic poterat.
Denique mox poterat quicquid suadere uolebat.
Dissuadere cito suasa prius poterat.

Sigue un largo elogio de Cicerón y de Demóstenes, y luego una disquisición sobre las cinco partes de la retórica. Todo eso está tomado del libro V de Marciano Capela (ed. Dick, pp. 211-212). Los versos citados de Baudri quieren describir la capacidad que tiene la retórica de hacer cambiar de opinión a los hombres. Su modelo decía (p. 211, 23 *ss.*): *Veluti potens rerum omnium regina et impellere quo uellet et unde uellet deducere, et in lacrimas flectere et in rabiem concitare, et in alios etiam uultus sensusque conuertere... poterat.* Este mismo pasaje debe ser la fuente de la frase de Dante sobre el *uulgare illustre (De uulgari eloquentia*, I, XVII, 4): *Quid maioris potestatis est quam quod humana corda uersare potest, ita ut nolentem uolentem et uolentem nolentem faciat?* Al describir la Retórica, Alain de Lille menciona entre sus principales representantes, además de Cicerón, a Quintiliano, Símaco y Sidonio (*PL*, CCX, cols. 513 B *ss.*).

recimiento tardío del siglo IV no logró salvar de ella sino una parte pequeñísima. El baluarte de la antigua tradición romana era la nobleza senatorial de Roma. Los intentos de restauración llevados a cabo por el círculo de Símaco oponen resistencia al cristianismo, constituído ya en religión de Estado, y también a Bizancio. Los romanos dejan de leer el griego. Macrobio interpreta el *Sueño de Escipión* ciceroniano y la *Eneida* de Virgilio como autoridades científicas, filosóficas, teológicas y retóricas infalibles, a la resplandeciente luz de la alegoría. Quinto Aurelio Símaco reanuda el cultivo retórico de la epístola en prosa, iniciado por Plinio el Mozo,[32] y encuentra un continuador amanerado en el galo Sidonio Apolinar (430-486).[33] Para el renacimiento del siglo XII, Símaco y Sidonio serán autores modelos; en este como en tantos otros casos, se puede observar cómo la cultura de la Antigüedad, que entre tanto ha desaparecido, desde hace mucho, de nuestro patrimonio cultural, dió nuevos frutos durante el período de florecimiento de la Edad Media.[34]

§ 5. San Jerónimo

Las epístolas de Símaco se escribieron entre los años 365 y 402. Por esta época se desarrolla también la famosísima polémica entre la Antigüedad y el cristianismo, centrada en San Jerónimo y San Agustín, dos naturalezas muy distintas que apenas se comprenden una a la otra. San Jerónimo tuvo una magnífica formación latina; huye después de las tentaciones del mundo al desierto de Siria, donde no puede permanecer sino tres años. Aprovecha este tiempo para aprender hebreo con un sabio judío; después, en Constantinopla, reanuda su estudio del griego. El papa Dámaso lo llama de nuevo a Roma, donde San Jerónimo se moverá en un círculo de mujeres patricias, con las cuales se entregará a los estudios bíblicos. En sus cartas de este tiempo hay observaciones satíricas sobre la sociedad romana, en que no perdona ni a los círculos eclesiásticos. En este filólogo erudito

[32] Cf. los análisis de J. Stroux en *Corona quernea*, pp. 65 *ss.*

[33] No he logrado ver el estudio de Edmond Faral sobre "Sidoine Apollinaire et la technique littéraire du moyen âge", en *Miscellanea Giovanni Mercati, op. cit.*, vol. II.

[34] Para todo esto, véase Friedrich Klingner, *Römische Geisteswelt*, Leipzig, 1943, pp. 338 *ss.*

late un temperamento belicoso, que lo emparienta con los humanistas del Renacimiento, y que explica la atracción que ejerció sobre ellos. Dámaso le encarga revisar la traducción latina de la Biblia. A la muerte del Papa, San Jerónimo se retira a Belén en compañía de algunas de sus amigas y discípulas romanas, y allí reanuda sus estudios de hebreo, para poder examinar la traducción griega del Antiguo Testamento (la versión de los Setenta). San Jerónimo se coloca así a la vanguardia de la nueva ciencia bíblica. Comienza entonces a traducir toda la Biblia del texto primitivo; esto le granjea los ataques de los eclesiásticos conservadores (como a fray Luis de León en la España de Felipe II); lo acusan de rebajar a la Iglesia en beneficio de la ciencia judía. También San Agustín le hace objeciones. Estos ataques arrastran a San Jerónimo a polémicas en que se combinan deliciosamente su temperamento y su erudición. Sólo el Concilio de Trento declarará su traducción, "antigua y ampliamente divulgada" *(uulgata)*, como la única auténtica (decreto del 8 de abril de 1546). El texto revisado, que todavía hoy es el aceptado oficialmente, apareció en 1592 y es el mismo que venden en la actualidad las librerías católicas. Quienes compran hoy la Vulgata no sólo tienen en su mano la Biblia latina, sino además la introducción de San Jerónimo al conjunto de la obra y a algunos de sus libros, en total unas veinticinco páginas impresas, que constituyen un breviario del humanismo cristiano, tal como lo comprendió San Jerónimo. Su obra se apoya en la idea de una correspondencia entre la tradición pagana y la cristiana. El cuarto libro de Moisés contiene "los misterios de toda la aritmética"; el libro de Job, "todas las leyes de la dialéctica". El Salmista es "nuestro Simónides, nuestro Píndaro, Alceo, Horacio y Catulo". Para San Jerónimo, la Biblia no es sólo documento de nuestra Salvación, sino a la vez un cuerpo literario que bien puede parangonarse con el legado de la gentilidad. Este sistema de correspondencias no está plenamente desarrollado en San Jerónimo, pero sí tan claramente insinuado, que pudo seguirse elaborando en la Edad Media, como veremos adelante.[35]

En su comparación entre el místico San Ambrosio y el humanista San Jerónimo, escribe E. K. Rand:

[35] Cf. *infra*, capítulo XVII, § 4.

> El humanista es un hombre que ama las cosas humanas, que prefiere el arte y la literatura —sobre todo si son de Grecia y Roma— a la árida luz de la razón o al vuelo místico hacia lo desconocido; ve con desconfianza la alegoría; ve con especial cariño las ediciones críticas con variantes y *notae uariorum;* se apasiona por los manuscritos, que él quisiera descubrir, lograr a fuerza de ruegos, pedir prestados o robar; posee una lengua elocuente y la ejercita asiduamente; es también mordaz, con mordacidad que unas veces se expresa en la jerga de las verduleras, y otras punza al adversario con un epigrama.[36]

Casi todos estos rasgos concurren en la personalidad literaria de San Jerónimo, como —en el siglo XV— en las de Poggio y Filelfo y —en el XVI— en las de Budé, Casaubon y Erasmo; todos ellos desempeñan en la comedia humana el papel que podríamos llamar del "filólogo por pasión".

§ 6. San Agustín

La filología y el monaquismo, la pasión de investigador y el humanismo literario son los atributos de San Jerónimo. Nada de esto encontramos en San Agustín, quien en cambio posee todo lo que no tiene San Jerónimo: una vida emotiva sutilísima, un fuego espiritual, y un ansia de comprender la esencia de las cosas que se remonta por encima del conocimiento de los hechos. No es un erudito: es un pensador. San Agustín no intenta equilibrar la tradición hebrea con la griega; opone un mundo al otro con el mismo rigor con que contrapone a la ciudad terrena la ciudad de Dios. Sin embargo, San Agustín se formó en el ideal cultural de la tardía Antigüedad, y fué maestro de retórica y discípulo de los platónicos. Su conversión le hizo comprender que todo trabajo cultural debía ponerse al servicio de la fe. Había reconocido en la Biblia un tipo especial de retórica; pero en su estudio del texto sagrado continuó los jugueteos de anticuario y las pseudo-interpretaciones alegóricas aplicadas antes por Macrobio a Cicerón y a Virgilio.[37] San Agustín veía la Biblia llena de oscuridades, pero San Pablo decía que Dios la había inspirado: *omnis scriptura diuinitus inspirata* (II a Timoteo, III, 16). Esto lleva a San Agustín a la conclusión de que todas las

[36] E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages,* Cambridge, Mass., 1928, p. 102.
[37] Véase Henri-Irénée Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique,* París, 1938.

palabras de la Biblia que no se refieren directamente a la fe y a la moral tienen un sentido oculto; continúa así las alegorías que en la tardía Antigüedad se hicieron de Homero y Virgilio, y también las tradicionales alegorías de la Biblia, iniciadas por Orígenes. San Agustín justifica estas alegorías diciendo que el esfuerzo por revelar el sentido oculto de la Biblia es un ejercicio sano y grato para el espíritu. En el estudio de la Biblia vuelve a penetrar así, furtivamente, una manera de contemplación literaria y estética que debía atraer a los letrados formados en la tardía Antigüedad. En nuestros días hay teólogos que reprochan al exegeta San Agustín su abuso de la alegoría.[38] Pero la teoría agustiniana se convirtió en patrimonio permanente de la Edad Media.

Es necesario, sin embargo, considerar también la posición de San Agustín frente a la retórica desde otro punto de vista. San Agustín no es sólo un pensador profundo, sino además un gran escritor. Sus *Confesiones* son, en todos sentidos, uno de los más grandes libros de Occidente. Su estilo es... prosa artística antigua. Los medios de la retórica antigua entran aquí al servicio del nuevo mundo espiritual cristiano. San Agustín emplea principalmente tres de los recursos que recomendaba Cicerón *(De oratore*, III, 173-198; *Orator*, 164-236): el *isocolon* (enlace de dos o más miembros de la oración de longitud igual), el *antitheton* (unión de dos miembros que contienen ideas contrarias), y el *homoioteleuton* (isocolon con rima en el final del colon). Las *Confesiones* terminan con una oración; sus últimas frases son:

> Siempre estás sereno, porque tú mismo eres tu serenidad. ¿Y qué hombre hará entender esto al hombre? ¿Qué ángel al ángel? ¿Qué ángel al hombre? A ti hay que pedirlo, en ti hay que buscarlo, a tu puerta hay que llamar; así podremos recibirlo, así hallarlo, así encontrar la puerta abierta.

Y en latín:

> *Semper quietus es quoniam tua quies tu ipse es. Et hoc intellegere quis hominum dabit homini? quis angelus angelo? quis angelus homini? A te petatur, in te quaeratur, ad te pulsetur: sic, sic accipietur, sic inuenietur, sic aperietur.*

38 *Des abus incontestables du sens mystique...*, *allégorisme exagéré*, dice por ejemplo E. Portalié, en el *Dictionnaire de théologie catholique*, s. v. *Augustin*, cols. 2343-2344.

No hay prosa moderna capaz de reproducir la solemnidad de estos períodos y sonidos paralelos. La retórica se convierte aquí en poesía, como tan a menudo ocurre en la liturgia romana.

§ 7. Casiodoro y San Isidoro

En la primera mitad del siglo VI, la antigua retórica logra, en Italia, entrar una vez más en contacto con la vida política; esto ocurre gracias a Casiodoro. Las epístolas oficiales que Casiodoro escribe por encargo de los reyes ostrogodos Teodorico y Atalarico respiran aún ideología antigua. Por orden de Atalarico, Casiodoro envía a Arator, abogado, diplomático y poeta, una carta (*Variae*, VIII, XII; en *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, XII, p. 242) en que le insta a entrar al servicio del Estado, ponderando su extraordinaria cultura retórica (*moribus armata facundia*); Arator, dice, había desempeñado en cierta ocasión el cargo de jefe de una legación y se había servido "no de palabras ordinarias, sino de un arrebatador raudal de elocuencia" (*non communibus uerbis, sed torrenti eloquentiae flumine*). En una carta al Senado romano (*Variae*, IX, XXI; *ed. cit.*, p. 286), Atalarico habla de la enseñanza y explica —por intermedio de Casiodoro— que la gramática, el estudio de los autores antiguos y la retórica son cosas necesarias al Estado.

> Los reyes bárbaros no se sirven de ella, y sigue siendo patrimonio de los soberanos legítimos. Las armas y todo lo demás pertenecen también a los otros pueblos, pero la elocuencia sólo está al servicio de los señores de Roma.

Al caer el Estado ostrogodo, desapareció con él esta última reminiscencia del antiguo espíritu romano. Casiodoro se retiró a sus posesiones de Calabria, donde fundó el monasterio de Vivario. Consagró todo el resto de su vida a trabajar en cosas científicas, al servicio de la cultura cristiana. "Inició así simbólicamente, como ha dicho Fedor Schneider, la penetración de la cultura clásica en la estrecha celda de la Edad Media." En sus *Institutiones*, Casiodoro dedicó también un breve pasaje a la retórica; es significativa la manera como adapta aquí a las exigencias litúrgicas de los monjes los antiguos preceptos sobre cómo aprender de memoria y pronunciar un discurso (II, XVI).

Los capítulos que consagra San Isidoro a la retórica *(Etimologías*, II, I-XXI) revelan cierto embarazo ante la riqueza del material trasmitido. Ya no había manera de captar la retórica *(conprehendere impossibile)*. Marciano Capela, como abogado que era, estaba aún familiarizado profesionalmente con la materia, a pesar de lo caprichoso de su exposición; pero el obispo visigodo tiene que limitarse a acumular extractos, y lo hace reduciendo y simplificando lo más posible. Guiado por el precedente de Casiodoro, San Isidoro comienza por limitar la retórica al discurso forense: *rhetorica est bene dicendi scientia in ciuilibus quaestionibus;* pero después examina con gran detenimiento —y con gran acopio de ejemplos poéticos— la doctrina de las figuras retóricas. Su compilación podía, pues, emplearse como manual de estilística.

§ 8. "ARS DICTAMINIS"

Sólo durante el siglo XI comienza a haber cambios en la retórica. El arte del estilo se estudia entonces, en poemas didácticos, como teoría del *ornatus;* así, Ekkehart IV *(De lege dictamen ornandi*, en *Poetae*, V, p. 532) en Alemania, y Marbod de Rennes *(ca.* 1035-1123) en Francia *(De ornamentis uerborum*, en *PL*, CLXXI, cols. 1687 *ss.*, estrechamente ligado a la *Rhetorica ad Heremium*, IV, XIII-XXX; *De apto genere scribendi, ibid.*, cols. 1793 *ss.*, con matices muy personales). De mucha mayor importancia es, en esa misma época, la formación de un nuevo sistema de retórica, el *ars dictaminis* o *dictandi*. Surge este sistema de las necesidades de la práctica administrativa, y su meta primordial es crear modelos para la redacción de cartas y documentos. Ya desde la época merovingia y carolingia existían modelos de cartas (llamados *formulae)*, que se divulgaban en colecciones especiales; eran cosa indispensable para la cancillería real y eclesiástica. Pero desde fines del siglo XI se pasó de la teoría a la práctica, y los modelos epistolares iban precedidos ahora de introducciones y preceptos.

El que la retórica se convirtiera en arte epistolar no tiene nada de sorprendente; el hecho estaba ya anticipado en las colecciones epistolares de Plinio, de Símaco, de Sidonio, no menos que en las epístolas oficiales de Casiodoro. Enodio emplea la expresión *epistolaris sermo* en el sentido de 'prosa artística'. También

en la tardía Antigüedad griega se dieron indicaciones para la redacción de cartas, y hubo modelos retóricos de epístolas y colecciones epistolares que ofrecían ejemplos para la caracterización de los tipos sociales (pescadores, campesinos, parásitos, hetairas), reflejo de la comedia ática. La retórica epistolar latina no presenta elementos tan amenos.

Nuevo es en el siglo XI el intento de subordinar *toda* la retórica a la ciencia del estilo epistolar. Esto supone a la vez una adaptación a las necesidades de la época y un alejamiento consciente del sistema de enseñanza retórica tradicional. Se busca entonces un nombre que ponga en evidencia la novedad del nuevo arte; claro está que el nombre mismo está tomado de la tradición antigua. *Dictare* significa originalmente 'dictar'; pero ya en la Antigüedad era común el dictado, no sólo de cartas, sino ante todo de escritos de estilo elevado; de ahí que la palabra *dictare* adopte el sentido de 'escribir, redactar', y sobre todo el de 'escribir obras poéticas'.[39] A este fenómeno de la historia lingüística latina debe la lengua alemana las palabras *dichten* ('escribir poesía'), *Dichter* ('poeta'), *Gedicht* ('poema'); su sentido es resultado de una constelación histórica, como ocurre también con el griego ποίησις. El *Dichter* y el *dictador* están hechos de la misma sustancia verbal; Dante llama a los trovadores *dictatores illustres (De uulgari eloquentia*, II, VI, 5).

Más adelante insistiremos en el *ars dictandi* e igualmente en las poéticas latinas escritas a partir de *ca.* 1170 por franceses e ingleses. También estas *poetriae* representan una nueva transformación de la antigua retórica; en ellas se inspirarán la poética y la retórica de Dante.

§ 9. Wibaldo de Corvey y Juan de Salisbury

En una carta del famoso hombre de estado Wibaldo de Corvey, llamado también Wibaldo de Stavelot *(Stabulensis)*, hay un experto juicio sobre el contraste entre la teoría y la práctica retóricas del siglo XII. En el curso de su accidentada carrera, Wibaldo de Corvey había visitado Italia; murió en un viaje a la corte bizantina del Asia Menor (1158). En los monasterios, dice, nun-

[39] Cf. los ejemplos citados por A. Ernout en la *Revue des Études Latines*, XXIX, 1951, pp. 155-161.

ca se llega a dominar el arte de la palabra, porque falta la ocasión de practicarlo; su época ha perdido esa facultad; la jurisprudencia no tiene ya campo en que prosperar, ni en el mundo eclesiástico ni en el profano; los jueces laicos tienen a menudo talento natural, pero carecen de cultura literaria, sobre todo en Alemania: *in populo Germaniae rara declamandi consuetudo (PL,* CLXXXIX, col. 1254 B).

Al lado del *ars dictaminis,* y por encima de él, se conserva en el siglo XII el ideal antiguo, según el cual la retórica debe ser parte integrante de toda cultura. Cicerón, Quintiliano y San Agustín tuvieron en común esta idea, que todavía llevará a Marciano Capela a casar a Mercurio con la doncella Filología. En la primera mitad del siglo XII, el antiguo ideal será fuente del humanismo de la escuela de Chartres, cuya atmósfera se refleja en las obras de Juan de Salisbury.

Juan de Salisbury es una de las figuras más atractivas del siglo XII, en cuanto hombre y en cuanto escritor. Gracias a él conocemos la transformación que sufre en ese tiempo el ideal cultural. Su lucha contra la corriente dialéctica en boga se concentra en cierto Cornificio no identificable, que considera superflua la retórica y piensa que es posible filosofar sin ella. Salisbury le objeta que la retórica es el vínculo santo y fértil entre la razón y la palabra; gracias a ella se mantienen unidas las comunidades humanas por la harmonía; quien intente separar lo que Dios ha unido para bien de los hombres, merece el nombre de enemigo público *(hostis publicus).* Arrancar a Mercurio de los brazos de Filología, eliminar de los estudios filosóficos la teoría retórica equivale a destruir toda la cultura superior del espíritu *(omnia liberalia studia) (Metalogicon,* p. 7, líneas 13 *ss.)* Salisbury reproduce aquí la doctrina que había expuesto Cicerón en el *De officiis,* I, XVI, 50, y en el *De oratore,* III, 56 *ss.,* y que se remonta a Posidonio e Isócrates, según la cual la razón y la palabra *(ratio* y *oratio)* [40] constituyen juntas el fundamento de la moral y de la sociedad. Juan de Salisbury expresa la misma idea en verso *(Entheticus,* en *PL,* CXCIX, col. 973, versos 363 *ss.*):

Eloquii si quis perfecte nouerit artem,
quodlibet apponas dogma, peritus erit.

40 Cf. Cicerón, *De inuentione,* I, 1, 2.

Transit ab his tandem studiis operosa juuentus
pergit et in uarias philosophando uias,
quae tamen ad finem tendunt concorditer unum,
unum namque caput Philosophia gerit.[41]

El gran florecimiento de la escolástica en el siglo XIII hizo extemporáneo este ideal cultural humanista al norte de los Alpes; pero el humanismo italiano del siglo XIV volvió a darle nuevo empuje; entre el mundo de Juan de Salisbury y el de Petrarca hay un parentesco espiritual.

§ 10. Retórica, pintura, música

La retórica no sólo determinó la tradición y la producción literarias. En el *Quattrocento* florentino, Leon Battista Alberti aconsejó a los pintores que se familiarizasen "con los poetas y retóricos", quienes podrían darles sugerencias para el hallazgo *(inuentio)* y la configuración de temas pictóricos. Recuérdese también que Policiano fué consejero erudito de Botticelli. Como ya lo mostró Aby Warburg, el "Nacimiento de Venus" y la "Primavera" de Botticelli sólo pueden explicarse iconográficamente por alusiones a autores antiguos, que llegaron a él a través de la poesía y la erudición contemporáneas.[42]

También entre la música y la retórica hay lazos muy estrechos;[43] lo sabemos gracias a Arnold Schering (1877-1941).[44] El sistema didáctico musical era adaptación del retórico; había en la música un "arte de hallar" *(ars inueniendi;* piénsese en las "Invenciones" de Bach), una tópica musical, etc.

> Cuántas veces, escribe Willibald Gurlitt, se ha concebido una creación melódica o rítmica, un motivo o una figura, un movimiento de sonidos o de harmonía, como invención y hasta como ocurrencia, en el nuevo sentido poético, cuando en el fondo no representaban sino el hallazgo de algo ya contenido en el caudal tradicional de tópicos, es

41 "Quien conozca perfectamente el arte de la expresión, será un perito en cualquier doctrina a que lo aplique. La afanosa juventud sale de estos estudios y entra en las diversas vías filosóficas; pero éstas tienden unánimemente a un solo fin, pues la Filosofía no tiene sino una cabeza."

42 Aby Warburg, *Gesammelte Schriften,* Leipzig, I, 1932, pp. 27 *ss.*

43 Cf. Willibald Gurlitt, en la revista *Helicon,* V, 1944, pp. 67 *ss.*

44 Véase el epílogo de Gurlitt a la obra póstuma de Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik,* Leipzig, 1941.

decir, la readopción, derivación, reelaboración de ciertos temas, fórmulas y giros típicos.

Vemos descritos aquí los mismos fenómenos que hemos de encontrar en el terreno de la literatura; las coincidencias son tan impresionantes, que bien podemos decir que la adopción de la antigua retórica contribuyó a determinar, mucho más allá de la Edad Media, la expresión artística de Occidente.

Todavía en los siglos XVII y XVIII, la retórica era una ciencia reconocida, imprescindible. La Academia francesa, fundada en 1635, no sólo se había propuesto redactar un diccionario y una gramática (cosa que hizo), sino también una retórica y una poética (cosa que no hizo); en vez de éstas se escribieron obras particulares como el *Traité des études* (1726-1731) de Charles Rollin, los artículos correspondientes del *Dictionnaire philosophique* de Voltaire (que apareció completo por primera vez en la llamada edición Kehler en 1784-1790), los *Éléments de littérature* de Marmontel (1787; reimpreso todavía en 1867). En Inglaterra, tuvieron mucho éxito las *Lectures on rhetoric and belles lettres* (primera edición, 1783) del clérigo y catedrático escocés Hugh Blair (1718-1800).[45] Todo esto es hoy papel de desecho; pero nos muestra que antes de la Revolución de Julio, Europa estaba convencida de que no podría subsistir sin una exposición de la retórica que se renovara constantemente y que siguiera de cerca las producciones artísticas modernas. Solitario y orgulloso se yergue en este desierto el libro, aún hoy no leído,[46] de Adam Müller, que ya mencionamos arriba, y que contiene *in nuce* una historia del espíritu alemán.[47]

[45] Las tradujeron al francés, en 1797, Cantwell; en 1808, P. Prévost; en 1821, Guénot; en 1825, S.-P. H[arlode].

[46] A pesar de la reimpresión de Arthur Salz, Munich, 1920. Es significativo el rechazo de Blair (*ibid.*, p. 71). Müller decía a sus oyentes: "Cuando he logrado conmoveros con mi discurso, es que por mi boca hablaba alguien superior a mí. Mi mayor mérito es haber comprendido al más grande orador de mi siglo, Burke."

[47] Entre los jesuítas, la retórica se ha seguido enseñando sin interrupción. El *Ars dicendi* de Joseph Kleutgen (1811-1883) apareció en 1847 y llegó a tener, hasta 1928, veintiuna ediciones.

V

TÓPICA

1. *Tópica de la consolación*, p. 123.—2. *Tópica histórica*, p. 126.—3. *La falsa modestia*, p. 127.—4. *Tópica del exordio*, p. 131.—5. *Tópica de la conclusión*, p. 136.—6. *Invocación a la naturaleza*, p. 139.—7. *El mundo al revés*, p. 143.—8. *El niño y el anciano*, p. 149.—9. *La anciana y la moza*, p. 153.

La retórica antigua es ciertamente cosa ardua. ¿Dónde encontramos hoy un lector que, como Goethe en su juventud, considere "todo lo poético y retórico agradable y ameno"? ¿Dónde hallaremos un público que se entusiasme por las *Curiosities of literature* o por las *Amenities of literature?* [1] Y si ya la retórica parece al hombre moderno un grotesco monigote, ¿cómo nos atreveremos a solicitar su interés por la tópica, que el mismo investigador de la "ciencia literaria" apenas si conoce de nombre, empeñado como está en esquivar los sótanos —y los fundamentos— de la literatura europea? El autor debe preguntarse angustiado:

Nunc quid ago et dubiam trepidus quo dirigo proram?

¿Qué haré? ¿Adónde guiaré, tembloroso, mi incierta barquilla?

"Los manuales —dijo Goethe— deben ser atractivos, y sólo pueden serlo si presentan el aspecto más ameno y más asequible del saber y de la ciencia". Hagamos, pues, un esfuerzo por presentar la tópica de manera asequible, si no amena; también ella encierra lo humano y lo divino.

En el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos. Así, por ejemplo, todo autor

[1] Obras gustadísimas en su tiempo, de Isaac D'Israeli (1766-1848), padre del estadista. Las *Curiosities* aparecieron en 1791-1793, las *Amenities* en 1841.

debía tratar de crear en el lector un estado de ánimo favorable; con este fin, se le recomendaba —y se le siguió recomendando hasta la revolución literaria del siglo XVIII— presentarse con términos de modestia. En seguida, el autor debía atraer al lector hacia su tema; para la introducción *(exordium)* existía, por lo tanto, una tópica especial; lo mismo para la conclusión. En todos los casos se requerían fórmulas de modestia, fórmulas introductorias y fórmulas finales. Otros tópicos, en cambio, no podían emplearse sino en determinados géneros de discurso: en el forense y en el demostrativo. Veamos un ejemplo.

§ 1. Tópica de la consolación

Un tipo especial de discurso demostrativo es la consolación (λόγος παραμυθητικός, *consolatio)* cuyo pariente pobre es la carta de pésame. Este género nos podrá servir para mostrar qué es la tópica.

Aquiles sabe que le espera una muerte temprana; acepta su destino, y halla consuelo *(Ilíada,* XVIII, 117-118) en la idea de que:

> Ni siquiera el fuerte Héracles pudo huir de la muerte,
> y era sin embargo el mimado de Zeus, hijo de Cronos.

Ante la tumba de Arquitas, Horacio medita sobre la idea "todos debemos morir"; los mismos héroes murieron *(Odas,* I, XXVIII, 7 *ss.)*:

> *Occidit et Pelopis genitor, conuiua deorum,*
> *Tithonusque remotus in auras,*
> *et Iouis arcanis Minos admissus; habentque*
> *Tartara Panthoiden...*

> Murió el padre de Pélope, comensal de los dioses,
> y Titono, a los aires raptado,
> y Minos, conocedor de arcanos de Jove, y es presa
> del Tártaro el Pantoida...

En la elegía a la muerte de Tibulo, Ovidio dice que hasta los más grandes poetas de la Antigüedad tuvieron que morir *(Amores,* III, IX, 21 *ss.)*. Marco Aurelio, el emperador filósofo, dice que el mismo Hipócrates, que tantas enfermedades sanó, cayó enfermo un día y pagó su tributo a la muerte. Hasta Ale-

jandro, Pompeyo, César, "que tantas veces arrasaron ciudades enteras", tuvieron que perecer. Tales eran los motivos de consolación a que recurrían los poetas y sabios de la Antigüedad.

En la era cristiana, ¿no habría quien dijera cosas nuevas? Sí, un gran cristiano, San Agustín, halló fuentes más hondas de consuelo. San Agustín evoca a Nebridio, su amigo de juventud, con estas palabras:

> Ya no pone la oreja a mi boca para oír mis palabras, sino pone su boca espiritual a vuestra fuente..., siendo bienaventurado para siempre. Y no pienso yo que de tal manera se embriaga de esta fuente de sabiduría que se olvida de mí. Pues vos, Señor, que sois la misma fuente de que él bebe, os acordáis de nosotros. (*Confesiones*, IX, III, 6; traducción del P. Pedro de Ribadeneyra.)

San Bernardo dedica a la muerte de su hermano frases que conmueven profundamente (*In Cantica, Sermo XXVI*, cap. V).

Pero los literatos de la era cristiana recurren también a los motivos de consolación que se habían hecho ilustres en la retórica pagana; sólo que ahora ya no se enumeran héroes o poetas, sino patriarcas que tuvieron que morir; es cierto que los patriarcas bíblicos vivieron largos años, pero... Venancio Fortunato (*MGH, Auctor. antiquiss.*, IV, pp. 205 *ss.*) menciona a Adán, a Set, a Noé, a Melquisedec y a muchos otros como testimonio de que a todo hombre engendrado de hombre le aguarda la muerte:

Qui satus ex homine est, et moriturus erit.

Esta *consolatio* bíblica se encuentra intensificada en el poema que Agio de Corvey escribió en 876 a la memoria de la abadesa Hathumod, muerta en 874. Dice que no sólo los patriarcas mueren, sino también sus mujeres, y también los apóstoles y otros personajes; dedica al tema más de cien versos (*Poetae*, III, p. 377, 229 *ss.*); loable esfuerzo, sin duda, pero no —como alguien ha dicho— una "conmovedora lamentación fúnebre".

El duelo por un difunto es más intenso cuando su muerte ha sido temprana, como en el caso de Druso, hermano de Tiberio, hijo de Livia e hijo adoptivo de Augusto, que no había cumplido treinta años cuando, en 9 antes de Cristo, murió de una caída de caballo a orillas del Elba. El desconocido autor de la *Consolatio ad*

Liuiam afirma, sin embargo, que una vida gloriosa no debe valuarse por el número de años:

Quid numeras annos? uixi maturior annis:
acta senem faciunt: haec numeranda tibi.

¿Por qué cuentas los años? Fuí más que mis años maduro:
la edad son los hechos: esto es lo que has de contar.

El mismo autor fatigó su musa para cantar la muerte del sexagenario Mecenas: aunque hubiese llegado a ser tan viejo como Néstor, que contempló el tránsito de tres generaciones, todos, dice, habrían lamentado lo *temprano* de su muerte *(In Maecenatis obitum*, 138).

Del tema de la consolación se deriva así la meditación sobre las edades de la vida. Cuando, en el pasaje antes citado, Horacio menciona a Titono entre los héroes, está rozando ya el tema "también los ancianos deben morir". Titono y Néstor son los ejemplos paganos de la longevidad; los ejemplos cristianos son los patriarcas bíblicos. Pero ¿quién fué Titono? Fué uno de los más gallardos mancebos de los tiempos heroicos, hermano de Príamo, y tan hermoso, que puso en él sus ojos la diosa Eo *(la concubina di Titone antico*, como dice Dante, *Purgatorio*, IX, 1). Eo logró que Zeus hiciese inmortal a Titono, pero se olvidó de pedir que le concediese eterna juventud, de modo que su amante llegó a ser un anciano decrépito; Eo huía de él, y al fin, a su ruego, Zeus lo transformó en cigarra. ¿Qué fué por fin de él? Horacio *(Odas*, II, XVI, 30) sabía que su larga edad lo había marchitado y consumido:

Longa Tithonum minuit senectus.

Sin embargo, Horacio hace morir a Titono en ese mismo pasaje. Sea como fuere, entre las figuras de la mitología griega no había mortal más avanzado en años que Titono. ¿Había acaso alguien que, muerto en la más temprana juventud, representara también un valor supremo, como Titono? Sí, ahí estaba el infante Arquémoro (nombre griego que significa "el que muere primero" [2]). Su aya Hipsípila (a quien Dante coloca en el limbo, al

[2] Arquémoro es un "nombre significante". Cf. Estacio, *Tebaida*, V, 738, y el comentario de Lactancio Plácido a este pasaje.

lado de otras heroínas; *Purgatorio*, XXII, 112) lo abandona en el bosque, donde lo mata una serpiente. Esta historia forma parte de la leyenda tebana, que la Edad Media conocía a través de Estacio.

Ahora bien, cuando los autores de consolaciones querían expresar la idea "poco importa que alguien haya muerto joven o viejo", tenían que considerar de mucho efecto la confrontación de ejemplos de longevidad célebre con otros casos famosos de vida breve, es decir, la comparación de Titono con Arquémoro. Encontramos este recurso en la más conocida consolación de la Edad Moderna; François Malherbe insta a su amigo Du Périer a no llorar la temprana muerte de su hija:

Non, non, mon Du Périer; aussitôt que la Parque
ôte l'âme du corps,
l'âge s'évanouit au deçà de la barque,
et ne suit point les morts.

Tithon n'a plus les ans qui le firent cigale,
et Pluton aujourd'hui,
sans égard du passé, les mérites égale
d'Archémore et de lui.

En la balanza del juez de los muertos, la vida del hombre ancianísimo no pesa más que la del recién nacido.

§ 2. Tópica histórica

No todos los tópicos se derivan de los géneros retóricos. Muchos de ellos provienen de la poesía y pasaron después a la retórica. Entre la poesía y la prosa hay, ya en la Antigüedad, un constante intercambio. Uno de los temas de la tópica poética es la belleza natural, en el sentido más lato, esto es, el paisaje ideal con sus elementos típicos.[3] Además, las épocas y los lugares perfectos: los Campos Elisios (con su eterna primavera, libre de trastornos atmosféricos), el paraíso terrenal, la Edad de Oro; y también las fuerzas vitales: el amor, la amistad, la transitoriedad de las cosas. Todos estos temas se refieren a relaciones básicas de la vida y son por lo tanto intemporales, en mayor o menor me-

[3] Véase *infra*, capítulo x.

dida; los menos intemporales son la amistad y el amor, que reflejan un acaecer de momentos espirituales. Pero el estilo en que se expresan los tópicos está siempre condicionado históricamente.

Hay *topoi* que no se encuentran en la Antigüedad, ni en la era de Augusto; surgen al principio de la tardía Antigüedad, y de pronto los vemos por todas partes. A este tipo pertenece el tema del "niño anciano" y el de la "anciana moza", que adelante estudiaremos. Estos temas ofrecen doble interés; en primer lugar, nos muestran el proceso de formación de nuevos tópicos, ensanchando nuestros conocimientos sobre la génesis de los elementos formales literarios; en segundo lugar, son testimonio de una nueva actitud espiritual, que de otro modo no nos sería dado captar. Podremos así ahondar nuestra comprensión de la historia espiritual de Occidente, y tocar terrenos recientemente descubiertos por la psicología de C. G. Jung. En este capítulo no trazaremos más que los rasgos esenciales. Nos seguiremos ateniendo al antiguo concepto de la tópica, que ya nos ha mostrado su eficacia en cuanto punto de partida y en cuanto principio inventivo. Pero si la tópica antigua forma parte de un sistema pedagógico y es por lo tanto sistemática y normativa, nosotros, en cambio, estamos tratando de poner los fundamentos de una tópica histórica, la cual es susceptible de muchas aplicaciones. El análisis de los textos nos revelará su eficacia.

Nos ocuparemos ante todo en los tópicos más generalmente empleados.

§ 3. La falsa modestia

En la introducción, el orador debe ganarse la benevolencia, la atención y la docilidad de sus oyentes. ¿Cómo lograrlo? Ante todo, con una presentación modesta. Pero como el orador mismo tiene que poner de relieve esa modestia, acaba por hacerse afectada. Según Cicerón *(De inuentione*, I, XVI, 22), es conveniente que el orador se presente en una actitud humilde y suplicante *(prece et obsecratione humili ac supplici utemur)*. Hay que notar que la humildad es aquí un término precristiano. La alusión del orador a su propia debilidad *(excusatio propter infirmitatem)*, a su escasa preparación *(si nos infirmos, inparatos... dixerimus;* Quintiliano, IV, I, 8), proviene del discurso forense, donde tiene por objeto "captar" la benevolencia del juez; pero muy pronto

pasa de allí a otros géneros. La introducción del *Orator* es un buen ejemplo; dice allí Cicerón, dirigiéndose a Bruto, que el tema está por encima de sus fuerzas; teme por eso la crítica de los doctos, y no puede aspirar a dar feliz término al asunto; prevé de antemano que Bruto echará de menos la circunspección necesaria, y sólo accede porque la petición de su amigo es justificada.

Tales "fórmulas de modestia" logran enorme difusión, primero en la tardía Antigüedad pagana y cristiana, y más tarde en la literatura latina y romance de la Edad Media. El autor se excusa unas veces de su incapacidad en general, otras de su lenguaje inculto y grosero *(rusticitas)*. Hasta un estilista tan refinado como Tácito quiere hacernos creer que su *Agrícola* está escrito en "lenguaje sin arte y sin educación".[4] Aulo Gelio trae las mismas disculpas al comienzo de sus *Noches áticas* (prefacio, 10). Enodio se muestra "angustiado por su pobreza de ingenio" *(Epístolas*, I, VIII). Venancio Fortunato compone variaciones llenas de virtuosismo sobre el tema *(MGH, Auctor. antiquiss.*, IV, p. 157, 15-16, y p. 162, 58):

1. *Quae tibi sit uirtus, si possem, prodere uellem;*
sed paruo ingenio magna referre uctor.

Cuán grande es tu virtud quisiera decir, si pudiese,
pero mi pobre ingenio no es para lo grande.

2. *Materia uincor et quia lingua minor.*

Me abruma el tema y la lengua me falla.

Walafrido Estrabón escribe "con débil talento" *(tenui ingenio)*. Los escritores se excusan por la poca cultura de su lenguaje, por sus errores de métrica, por su falta de arte, etc.[5]

Un tipo especial de "falsa modestia" consiste en la afirmación de que el autor comienza su obra "temblando", "temeroso", "trémulo". Así, San Jerónimo *(PL*, XXV, col. 369 c) escribe: "Tus ruegos han vencido mi angustioso temblor" *(trepidationem*

[4] *Incondita ac rudi uoce* (cap. III). Garcilaso de la Vega llama *ruda* a su lira y pide perdón por "aquesta inculta parte de mi estilo" *(Égloga III)*. Sobre *incultus*, véase *infra*, p. 218.

[5] *Poetae*, II, p. 359, núm. XII, 2; p. 627, 63; III, p. 5, 32 *ss.*; p. 305, 1.

meam); y Paulino de Périgueux en su *Vida de San Martín* (II, verso 6):

Nunc quid ago et dubiam trepidus quo dirigo proram?

He citado este verso al comienzo del capítulo; se expresa en él una dificultad familiar a todo escritor. Un libro tiene siempre pasajes especialmente "difíciles"; el autor debe tomar aliento y hacer acopio de nuevas fuerzas. Los poetas de los siglos IX y X expresan esta perplejidad en verso, llamándola *materiei futurae trepidatio.*[6]

Hemos remontado hasta Cicerón nuestro examen del tópico de la modestia. En la diplomática, ese tópico suele mezclarse con la llamada "fórmula de devoción" (como *Dei gratia, seruus seruorum Dei).*[7] La autoridad de la Biblia dió lugar a una frecuente fusión del antiguo tópico con fórmulas de empequeñecimiento de sí mismo tomadas del Antiguo Testamento. En presencia de Saúl, David dice ser como un perro muerto y como una pulga (I Reyes, XXIV, 15, y XXVI, 20). Esta fórmula pasa después a San Jerónimo: *Ego pulex et Christianorum minimus.* Cierto poeta emplea una variante rebuscada, llamándose a sí mismo piojo *(pediculus iste; Poetae,* IV, p. 1053, 26). Del Antiguo Testamento debemos citar también el capítulo IX de la Sabiduría de Salomón; es una oración en que pide la sabiduría, o más exactamente, como dice la Vulgata, una *oratio sapientis cum agnitione propriae imbecillitatis, ad impetrandam a Domino sapientiam* ("oración en que el sabio, reconociendo su poquedad, pide a Dios la sabiduría"). El versículo 5 dice: *Quoniam seruus tuus ego, et filius ancillae tuae; homo infirmus et exigui temporis, et minor ad intellectum judicii et legum* ("Porque yo soy tu siervo e hijo de tu sierva, hombre flaco y de cortos alientos, e incapaz de comprender la justicia y las leyes"). Aquí las fórmulas de humildad aparecen al lado de las protestas de incapacidad.

En la Roma imperial, debieron ir surgiendo fórmulas de sumisión a medida que aumentaba la adoración cortesana de la persona del emperador. El tratamiento de *maiestas tua* lo emplea ya Horacio *(Epístolas,* II, I, 258), dirigiéndose a Augusto; Plinio

[6] Heirico *(Poetae,* III, p. 505, 151 *ss.,* con glosa marginal); Dudón de San Quintín *(PL,* CXLI, col. 613).

[7] Cf. *infra,* Excurso II.

el Mozo *(Epístolas*, X, I) dice *tua pietas*. A esta dignificación del emperador tenía que corresponder un rebajamiento de la propia persona. Así, ya Valerio Máximo, en su dedicatoria a Tiberio, se llama a sí mismo *mea paruitas* (prólogo a su colección de *Exempla)*, fórmula muy repetida después; al lado de ella se encuentra *mediocritas mea*, que designa también a la propia persona (en Veleyo Patérculo, II, CXI, 3; en Aulo Gelio, XIV, II, 5, etc.). Vemos que en la Roma pagana del Imperio eran frecuentes ciertas fórmulas de empequeñecimiento, que pudieron pasar a los cristianos. En este sentido se encuentra *mediocritas* en Arnobio, en Lactancio, en San Jerónimo y otros. Fórmulas como "mi pequeñez", "mi mezquindad", "mi poquedad" *(mea exigiuitas, pusillitas, paruitas)* aparecen en la época carolingia. Tenemos aquí la transposición al uso cristiano de una fórmula pagana de empequeñecimiento.

A menudo se vincula la fórmula de modestia con la afirmación de que el autor sólo se atreve a coger la pluma porque un amigo, protector o superior se lo ha sugerido, pedido o mandado. Ya lo dice Cicerón en el *Prooemium* del *Orator*, antes mencionado: Bruto le había rogado que escribiese la obra. También Virgilio cumple órdenes *(iussa)* de Mecenas *(Geórgicas*, III, 41); Plinio el Mozo compila sus cartas porque le han exhortado a hacerlo (I, I); Sidonio sigue este ejemplo *(Epístolas*, I, I) con enfática exageración *(diu praecipis summa suadendi auctoritate)*. San Eugenio de Toledo concluye un poema dedicado al rey con estos versos:

> *Haec tibi, rex summe, iussu compulsus herili,*
> *seruulus Eugenius deuota mente dicaui.*

> Estas cosas, oh gran rey, forzado por orden suprema,
> te dedica tu siervo Eugenio con mente devota.

Muchísimos son los autores medievales que aseguran escribir por mandato de alguien; las historias de la literatura suelen considerar la afirmación como moneda contante y sonante, pero por lo general no es sino un tópico.

Otro de los tópicos de modestia es la afirmación de que el autor quiere ahorrar al lector el fastidio *(fastidium, taedium)*. Ya Quintiliano (V, XIV, 30) pone en guardia contra el *fastidium*. A

cada paso encontramos ejemplos medievales, a veces muy fuera de lugar: el tedioso compilador Rabano Mauro cree poder recomendar la paráfrasis en prosa de su himno a la Cruz diciendo que "el doble carácter del estilo... salva del fastidio a los lectores" *(Poetae,* III, p. 371, nota 5). También Dante emplea la palabra *fastidium* al comienzo de su *Monarchia* (I, I, 4). La consideración del cansancio del lector podía usarse también como tópico al final de una obra o de un párrafo; así lo hacen Macrobio *(Saturnales,* V, XXII, 15), Prudencio *(Contra Symmachum,* 1), Milton *(Hymn on the morning of Christ's nativity):*

Time is our tedious song should here have ending.[8]

§ 4. Tópica del exordio

La tópica del exordio sirve para exponer los motivos que han determinado la creación de una obra. Tuvo múltiples manifestaciones. Destaquemos algunas de ellas.

a) El tópico "ofrezco cosas nunca antes dichas" aparece ya en la Antigüedad griega como "rechazo de los temas épicos trillados".[9] Quérilo de Samos (fines del siglo V), afanoso de renovar la epopeya con asuntos históricos, consideraba ya gastadas las viejas leyendas y llamaba bienaventurados a quienes pudieron servir a las Musas cuando "el campo estaba aún intacto". Hacia el año 250 antes de Cristo, escribía Dioscórides, el último de los grandes poetas alejandrinos:

Εἰς πῦρ ἡρώων ἴτε πρήξιες· ἐν γὰρ ἀμούσοις
καὶ κόρυδος κύκνου φθέγξετ' ἀοιδότερον.[10]

Virgilio *(Geórgicas,* III, 4-5) dice:

Omnia iam uulgata: quis non Eurysthea durum
aut inlaudati nescit Busiridis aras?

[8] Otros ejemplos: *Carmina Cantabrigensia,* p. 31, estr. 15; Gautier de Châtillon, *Moralisch-satirische Gedichte,* p. 52, cap. 37; Archipoeta, p. 22, estrofa 43; *Poetae,* IV, p. 171, 68. San Ambrosio parece suponer, en un célebre himno, que Dios dividió el día en dos partes para evitar al hombre el fastidio: *Aeterne rerum conditor, / noctem diemque qui regis / et temporum das tempora, / ut alleues fastidium.*

[9] Aristófanes critica los sobados efectos de la tragedia; cf. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur,* I, 2ª parte, p. 535, nota 1.

[10] *AP,* XI, núm. 195. ("¡Id al fuego, hazañas de los héroes! Entre quienes son ajenos a las Musas, hasta una alondra canta más melodiosamente que un cisne.")

Todo está dicho. ¿Quién no conoce al duro Euristeo
y las aras sangrientas del infame Busiris?

Virgilio se refiere aquí a los doce trabajos de Hércules, tema excesivamente tratado. Horacio promete "canciones nunca oídas" *(Odas*, III, I, 2). Manilio busca prados sin segar *(integra prata*, II, 53) y rechaza los viejos temas legendarios (III, 5 *ss.)*. Lo mismo el poeta del *Etna* (verso 23). Estacio alaba a Lucano por haber abandonado el trillado carril *(trita uatibus orbita; Siluae*, II, VII, 51). Dante pudo decir con toda razón que deseaba exponer en su *Monarchia* verdades que no hubieran tratado de exponer otros *(intemptatas ab aliis ostendere ueritates;* I, I, 3). En el *Paradiso* (II, 7):

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse.

Boccaccio, dirigiéndose a su libro *(Teseida*, XII, 84):

Seghi queste onde, non solcate mai
davanti a te da nessun altro ingegno.

Ariosto *(Orlando furioso*, I, 2) promete

cosa non detta mai in prosa nè in rima.

Y Milton adopta esta idea en su *Paraíso perdido*, I, 16:

Things unattempted yet in Prose or Rhime.

b) En el exordio es general también el tópico de la dedicatoria. Estacio envía un poema a su amigo Gálico para que lo lea en su convalecencia, y compara este acto con un sacrificio ofrecido a los dioses *(Siluae*, I, IV, 31 *ss.)*. Los poetas romanos suelen designar la "dedicatoria" como "consagración" *(dicare, dedicare, consecrare, uouere)*. Muchos autores cristianos se complacen en presentar su obra a Dios, para lo cual contaban con varios antecedentes bíblicos. La afirmación, tan frecuente en la Edad Media, de que el escritor consagra su obra a Dios como ofrenda, se remonta a San Jerónimo, quien la forjó de elementos bíblicos; en su *Prologus galeatus*[11] escribe: "En el templo de Dios, cada

[11] Se dice que San Jerónimo puso a su prólogo el epíteto *galeatus* 'cubierto de yelmo' porque estaba destinado a proteger la autoridad de la Biblia. En A. Souter, *A*

quien ofrece lo que puede: unos dan oro, plata y piedras preciosas; otros, telas finas, escarlata y piedra de jacinto [= circonio]; a nosotros bástenos sacrificar pieles y pelo de cabra" (tomado del Éxodo, XXV, 3). En San Jerónimo se encuentra también por vez primera la alusión a las moneditas de la viuda (*aera minuta*, Lucas, XXI, 2), que se hizo muy popular.[12]

Entre los preceptos bíblicos hay otro que se empleó alegóricamente en este sentido. Dios hizo que Moisés anunciara a los hijos de Israel: "Cuando hubiereis entrado en la tierra que yo os doy y segareis su mies, traeréis al sacerdote unos manojos de espigas por primicia de los primeros frutos de vuestra siega" (*manipulos spicarum, primitias messis uestrae;* Levítico, XXIII, 10). Walther de Espira recuerda este mandato del Antiguo Testamento en el prólogo al *Scolasticus (Poetae*, V, p. 11); combina con él la parábola del segador, y ofrece el poema, como primicias de su "cosecha", a su maestro Balderico, obispo (970-986) de Espira.[13]

c) También es común el tópico de que "el que posee conocimientos debe divulgarlos". Podemos encontrar antecedentes antiguos en Teognis (versos 769 *ss.)* y en Séneca(*Epístola VI*, 4). En Catón, el autor de sentencias (IV, XXIII), aparece esta máxima moral:

> *Disce, sed a doctis, indoctos ipse doceto:*
> *propaganda etenim est rerum doctrina bonarum.*

> Aprende de los sabios y enseña a tu vez al indocto,
> pues es preciso propagar la buena doctrina.

La Biblia contenía muchos elementos aprovechables en este sentido: "Sabiduría oculta y tesoro escondido: ¿qué utilidad hay en estas dos cosas?" (Eclesiástico de Jesús ben Sirac, XX, 32); "Derrámense por de fuera tus fuentes, en las plazas los ríos de aguas" (Proverbios, V, 16). La parábola de los talentos que no deben enterrarse, y la de la luz que no debe ponerse bajo el celemín (San Mateo, XXV, 18; V, 15) se aprovechan en el mismo

---

glossary of later Latin, to 600 a. D., Oxford, 1949, se encuentran otros dos ejemplos de *galeatus*.

12 *Poetae*, I, p. 209, 15 y p. 236, núm. XI, 23; III, p. 37, 505; IV, p. 172, 79, y p. 917, 9; V, p. 245, 334. El *Theophilus* de Rahewin, verso 6. Archipoeta, p. 38, dirigido a Federico I: *Vidua pauperior tibi do minutum.* Dante, *Paradiso*, X, 106 *ss.*

13 Para su interpretación, cf. *RF*, LIV, 1940, p. 135.

sentido. Veamos unos cuantos ejemplos. El Archipoeta (ed. Manitius, Munich, 1929, p. 16, estr. 3):

Ne sim reus et dignus odio,
si lucernam ponam sub modio,
quod de rebus humanis sentio,
pia loqui iubet intentio.

Para no ser un reo digno de odio
si bajo el celemín mi luz escondo,
lo que yo sé de las humanas cosas
decir me ordena una intención piadosa.

Alain de Lille (*PL*, CCX, col. 586 B):

Non minus hic peccat qui censum condit in agro
quam qui doctrinam claudit in ore suam.

No peca menos quien su talento entierra en el campo
que quien en la boca esconde lo que sabe.

Maugis d'Aigremont (ed. Castets, Montpellier, 1893), v. 8918:

Mes li sages le dit, sel trueve on en l'autor,
c'on doit mostrer son sen au besoin sanz trestor.

Pero el sabio lo dice, y en el libro lo leo:
revela lo que piensas, si puedes, sin rodeo.

Chrétien de Troyes, *Erec*, versos 6 *ss.*:

Car qui son estuide entrelet,
tost i puet tel chose teisir,
qui mout vandroit puis a pleisir.

Pues quien renuncia a sus estudios
podrá callar alguna cosa
quizá muy grata y muy valiosa.

Roethe hablaba en 1899[14] de la "profunda" comparación establecida por Eike de Repgow (hacia 1200) entre el saber y "un tesoro que no hay que enterrar". El *Libro de Alexandre* comienza:

[14] En su obra *Die Reimvorreden des Sachsenspiegels*, Berlín, 1899, p. 9.

Deue de lo que sabe omne largo seer,
sy non podría en culpa e en yerro caher.

Dante, *De monarchia*, I, I, 3: *...ne de infossi talenti culpa redarguar* ("para que no me reprochen de haber enterrado mi talento").

d) Otro tópico del exordio que encontramos a menudo es: "hay que evitar la ociosidad". Horacio *(Sátiras*, II, III, 15) invita a los poetas a escribir, porque hay que huir de esa funesta sirena:

...uitanda est inproba Siren
desidia.

Ovidio recomendaba a su hijastra *(Tristes*, III, VII, 31):

Ergo desidiae remoue, doctissima, causas,
inque bonas artes et tua sacra redi.

Sé, pues, prudente; evita la ocasión de desidia,
y vuelve al santuario de los estudios nobles.

El mismo Ovidio había reconocido claramente las dañosas consecuencias de la pereza *(Remedia amoris*, 161):

Quaeritur Aegisthus quare sit factus adulter;
causa est in promptu: desidiosus erat.

¿Queréis saber qué cosa transformó en adúltero a Egisto?
Fácil es la respuesta: era un hombre ocioso.

También Marcial (VIII, III, 12) y Séneca pusieron en guardia contra la ociosidad. Muy citada era la frase: *Otium sine litteris mors est et hominis uiui sepultura:* "el ocio sin estudios es muerte y sepultura del hombre en vida"; Catón, el autor de máximas (siglo III d. C.), la puso en verso (III, prefacio, 6), y todavía Molière la citará en su *Bourgeois gentilhomme*, II, VI. En el *Triunfo de la sabiduría contra los vicios* de Mantegna (Louvre), el Ocio, simbolizado en una vejezuela fea, sin brazos, lleva la inscripción (Ovidio, *Remedia amoris*, 139):

Otia si tollas, periere Cupidinis arcus.

Si suprimes el ocio, el arco fallará de Cupido.

El tópico de la desidia suele convertirse a veces en este otro: el escribir es remedio contra el ocio y el vicio.[15]

§ 5. Tópica de la conclusión

Si en la poesía medieval la tópica del exordio pudo apoyarse por lo común en la retórica, no ocurrió lo mismo con las conclusiones. El final de un discurso debía resumir los puntos principales y dirigirse después a los sentimientos del oyente, es decir, moverlo a indignación o a compasión. Estos preceptos no eran aplicables a la poesía, como tampoco a la prosa no oratoria; de ahí que sean relativamente frecuentes las obras sin verdadera conclusión (como la *Eneida)* o las conclusiones bruscas. Así, Ovidio termina su *Ars amandi* (III, 809) con las palabras: "el juego llega a su fin". Otro ejemplo de final abrupto *(Poetae,* III, xxv, 732):

...nunc libri terminus adsit
huius, et alterius demum repetatur origo.

...la conclusión de este libro
sea aquí, y venga luego el comienzo del libro segundo.[16]

En lengua vulgar, por ejemplo, Wace *(Vie de sainte Marguerite):*

Ci faut sa vie, ce dit Wace,
qui de latin en romans mist
ce que Theodimus escrist.

Su vida acaba, dice Wace,
que del latino romanceó
lo que Teódimo escribió.

Al "tipo abrupto" pertenece también el verso final de la *Canción de Roldán:*

Ci faut la geste que Turoldus declinet.

Aquí acaba la gesta que refiere Turoldo.[17]

[15] Así ocurre en la *Ecbasis captiui,* 12 *ss.* Lehmann, *Pseudoantike Literatur,* p. 53, líneas 74 *ss.,* y p. 52, 1 *ss. Speculum,* 1931, p. 116. En lengua vulgar: el poema sobre Alejandro de Alberico de Besançon, verso 6.

[16] Otros ejemplos: Venancio Fortunato, *Vita sancti Martini,* IV, 621; Gautier de Châtillon, *Moralisch-satirische Gedichte,* p. 30, v. 30. Finales de carta, en Plinio, *Epístolas,* III, ix, 37; VI, xvi, 21.

[17] R. S. Loomis ha reunido otros ejemplos en *Romania,* LXXII, 1951, pp. 371 *ss.*

Las fórmulas finales, y precisamente las fórmulas "abruptas", tienen en la Edad Media un sentido muy determinado: hacen saber al lector que la obra está concluída; que, por lo tanto, la tiene ante sí completa. Era grata esta seguridad en una época en que la copia era el único método —muy inseguro, por cierto— de reproducción. El copista podía verse obligado a abandonar la tarea, podía hacer un viaje, enfermarse, morir. De muchos poemas medievales no se nos han conservado más que fragmentos; en muchos falta la conclusión. La breve fórmula final permitía también al autor incluir su nombre, como en el caso de Wace y del autor de la *Canción de Roldán.*

El motivo más natural para poner fin a un poema era en la Edad Media el cansancio. Escribir poesía era tarea fatigosa. Muchas veces los poetas concluyen "para poder estar tranquilos", o se alegran de poder descansar. Cuando el poeta deja caer la pluma, podemos percibir su respiro de alivio; algunas veces pretende que la Musa se ha fatigado; otras, que él tiene los pies cansados. Y todo esto es muy explicable: uno de ellos ha puesto en verso las ocho partes del discurso según Donato; otro, la vida de un santo; otro ha logrado escribir, en rima, toda una historia de la literatura.[18]

Sólo uno de los tópicos antiguos de la conclusión pasó a la Edad Media: "debemos terminar, porque se hace noche". Esto, claro está, sólo conviene a una conversación al aire libre; así la fingida situación del *De oratore* ciceroniano, que termina (III, LV, 209) porque el sol poniente exhorta a la brevedad. Así también la fingida situación de la poesía bucólica: el primero, el quinto y el décimo octavo de los idilios de Teócrito; las églogas primera,

---

Wieland, que era aficionado a emplear con sentido irónico las fórmulas épicas que tan bien conocía, termina su *Idris und Zenide* con los versos:

> *Der Pinsel fällt mir willig aus den Händen,*
> *wer Lust hat mag das Bild und—dieses Werk vollenden.*

[18] Ejemplos: Esmaragdo (*Poetae*, I, p. 615, núm. XV, 17): *Carminis hic statuo finem defigere nostri / ut teneam requiem iam tribuente deo.* Purchard (*Poetae*, V, p. 227, 492): *Carminis hic finem dat clausula fertque quietem / cure scribentis, quia labilis est labor omnis, / premia sed semper stabunt stabunt sine fine potenter.* Un anónimo (*NA*, II, p. 396, 215): *Haec ubi compleuit, iam lassa Thalia quieuit. Passio sanctae Catherinae Alexandrinae*, ed. Varnhagen, Erlangen, 1891, p. 698: *Pennam pono fruor operisque fine: quieti / mentem reddo, manum subtraho, metra sino.* Hugo de Trimberg, al final de su *Registrum multorum auctorum: Nunc in hoc opusculo lassum pedem sisto / rogans et in domino nostro Iesu Christo.*

segunda, sexta, novena y décima de Virgilio y la quinta de Calpurnio terminan con la puesta del sol.[19] Garcilaso de la Vega desarrolla el dúo de su *Égloga I* en el término de un día; Salicio comienza al salir el sol, y Nemoroso concluye cuando se pone. Herrera criticó este procedimiento, pero la lamentación pastoril que ocupa todo un día hizo fortuna; Milton termina su *Lycidas* con los versos:

Thus sang the uncouth Swain to th'okes and rills,
while the still morn went out with Sandals gray,
he touch'd the tender stops of various Quills,
with eager thought warbling his Dorick lay:
And now the Sun had stretch'd out all the hills,
and now was dropt into the Western bay;
at last he rose, and twitch'd his Mantle blew:
to morrow to fresh Woods, and Pastures new.

Así cantó el zagal, mientras el día
daba sus luces grises en oriente;
tocó en sus cañas tierna melodía
y entonó su canción con voz ardiente.
Ya el sol los montes todos invadía,
y ya bajaba a hundirse en el poniente.
Al fin se alzó, su manto al viento inflado:
mañana, nuevos bosques, nuevo prado.

Una vez convertido en tema convencional, este tópico de conclusión suele variarse al antojo, con disfraz pastoril o sin él. De ahí pueden resultar cosas muy graciosas: cierto poeta anónimo escribe un poema sobre Londres, que no tiene sino veintiocho versos; y ha invertido en ellos todo un día (*NA*, I, 1876, p. 602), a juzgar por los versos:

Cetera pretereo quia preterit hora diei,
terminat hora diem, terminat auctor opus.

Paso lo otro por alto porque pasa ya la hora del día;
acaba la hora al día, acaba el autor su obra.

Sigeberto de Gembloux concluye el primer libro de su *Passio Thebeorum* porque ha llevado tan lejos su relato, que ya se en-

[19] Lo mismo la *Ecloga Theoduli* (verso 343) y el *Synodicus* de Warnerio de Basilea, que tiene forma de égloga.

cuentra frente a los Alpes y debe atravesarlos, cosa imposible de hacer de noche. Gonzalo de Berceo (siglo XIII) se ha detenido demasiado en el prólogo *(Vida de Santa Oria)*:

> Avemos en el prólogo mucho detardado,
> sigamos la estoria, esto es aguisado:
> los días non son grandes, anochezrá privado,
> escrivir en tiniebra es un mester pesado.

Gautier de Châtillon emplea el tópico con gran artificio. La entrada de la noche lo obliga también a concluir, y a concluir toda su epopeya; pero ha agotado la materia y está ansioso de un nuevo tema.[20]

§ 6. Invocación a la naturaleza

Como ejemplo de tópico poético, tomemos la invocación a la naturaleza. Originalmente tiene un sentido religioso. En la *Ilíada*, las oraciones y los juramentos invocan, no sólo a los dioses, sino también a la tierra, al cielo, a los ríos. En la tragedia de Esquilo (versos 88 *ss.*), Prometeo invoca al éter, a los aires y ríos, al mar, a la tierra y al sol; quiere que vean sus sufrimientos. El Ayante de Sófocles se dirige (versos 412 *ss.*) al mar, a sus grutas, a sus playas, y también (859 *ss.*) a la luz, al suelo de la patria y a sus fuentes y ríos; pero no los invoca como en oración, sino para despedirse de ellos. Los héroes de Sófocles no invocan ya a las fuerzas y cosas de la naturaleza como divinidades; estas fuerzas son, en su teatro, seres humanizados, que participan ya de los sentimientos humanos. A partir de ese momento, los elementos estarán a disposición del poeta, le ayudarán a dar mayor énfasis patético a una lamentación fúnebre. El coro de la naturaleza, dividido en muchas voces, llena con sus acordes el espacio que rodea al poeta.

El tratamiento más admirable de la naturaleza se encuentra en una obra de Bión, poeta del tardío helenismo: la *Lamentación*

[20] Gautier de Châtillon, *Alexandreis*, X, 455 *ss.*:

> *Phoebus anhelantes conuertit ad aequora currus:*
> *iam satis est lusum, iam ludum incidere praestat,*
> *Pierides, alios deinceps modulamina uestra*
> *alliciant animos: alium mihi postulo fontem;*
> *qui semel exhaustus sitis est medicina secundae.*

por Adonis. Los prosistas griegos de la época imperial incorporan el tópico a la novela.[21] Ríos, árboles, peñas, animales, son testigos de la conmiseración de la naturaleza. En la poesía latina, Estacio, maestro del manierismo literario, hace abundante uso de la invocación a la naturaleza.[22] En la tardía Antigüedad latina, la naturaleza suele reducirse a los cuatro elementos,[23] que eran entonces objeto de culto religioso pagano. San Pablo repudia este culto (Colosenses, II, 8).[24] El tópico pasó a la poesía cristiana, favorecido por el relato evangélico de las perturbaciones de la naturaleza a la muerte del Salvador: la tierra tembló y las piedras se hendieron (San Mateo, XXVII, 51); se hicieron tinieblas sobre toda la tierra (San Marcos, XV, 33); el sol se oscureció (San Lucas, XXIII, 45). Por otra parte, la Biblia conocía también la participación de la naturaleza en la alegría: "Alégrense los cielos y gócese la tierra: brame la mar y su plenitud; regocíjese el campo y todo lo que en él está: entonces todos los árboles del bosque rebosarán de contento." [25]

La poesía medieval tenía demasiadas trabas para poder desplegar vitalmente este tópico, que había heredado de la tardía Antigüedad pagana. Es verdad que el poeta cristiano sabe que la naturaleza es obra divina, y que él puede, por eso, invocar sus elementos en cuanto criaturas de Dios o de Jesucristo; hasta puede completarla, puesto que la Biblia misma (Daniel, III, 56–88; Salmo CXLVIII) lo autorizaba a añadir al antiguo repertorio (árboles, ríos, peñascos, etc.) los procesos meteorológicos: la tormenta, las nubes, el vapor, las gotas de lluvia, la escarcha, la helada, la nieve, el hielo, etc.[26] El poeta medieval menciona

21 Véase Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer,* Leipzig, 1876, p. 160, nota 1.

22 *Siluae,* II, VII, 12; III, IV, 102; IV, VIII, 1-14.

23 Nemesiano, *Ecloga,* I, 35.

24 Sobre este versículo de San Pablo dice Aimé Puech: *Dans ce texte il n'est pas nécessaire que l'explication astrologique s'impose (Histoire de la littérature grecque chrétienne,* I, París, 1928, p. 259). Los στοιλεῖα τοῦ κόσμου (Gálatas, IV, 3) son las estrellas que la antigua astrología designaba con el nombre de χρονοκράτορες.

25 Salmo XCVI, 11-12 (Vulgata, Salmo XCV, 11-12).

26 Cf. Werner, *Beiträge,* núm. 120, estr. 11:

Omnis factura Christi: sol, sidera, luna,
colles et montes, ualles, mare, flumina, fontes,
tempestas, pluuie, nubes, uentique, procelle,
cauma, pruina, gelu, glacies, nix, fulgura, rupes,
prata, nemus, frondes, arbustum, gramina, flores,
exclamando: uale! mecum predulce sonate.

estos elementos con escrupulosa precisión; no invoca en realidad a las fuerzas de la naturaleza, sino que enumera las partes que la integran, guiándose por el principio del "cuanto más, mejor". En el duelo por la muerte del marqués Enrique de Friaul participan nueve ríos y nueve ciudades *(Poetae*, I, p. 131). Mucho más lejos va el planto de Jotsaldo por la muerte de Odilón de Cluny: el mundo entero debe participar en el duelo; el poeta quiere "poner todo en movimiento", hasta los cuadrúpedos, las aves y los reptiles.[27]

En el Renacimiento, el tópico se aproxima nuevamente a la poesía bucólica de la tardía Antigüedad *(Égloga I* de Garcilaso, Ronsard,[28] y muchos otros); lo mismo ocurre en el clasicismo francés. Maynard se lamenta así:[29]

Pour adoucir l'aigreur des peines que j'endure,
je me plains aux rochers, et demande conseil
à ces vieilles forêts, dont l'épaisse verdure
fait de si belles nuits en dépit du soleil.

Racan se retira satisfecho a la soledad del campo, pero necesita testigos:

Agréables déserts, séjours de l'innocence,
où, loin des vanités de la magnificence,
commence mon repos et finit mon tourment,
vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
soyez-le désormais de mon contentement.

Participación de la naturaleza en el gozo pascual: *Poetae*, I, p. 137, núm. VI, estr. 2, 4. En *Poetae*, I, p. 148, estrofas 14-15, el autor pide a la naturaleza que llore con él sus pecados. En el lamento de Floro de Lyon sobre la partición del reino franco *(Poetae*, II, pp. 559-560) aparecen nuevamente los elementos al lado de las gotas de lluvia. La invocación a la naturaleza penetra muy pronto en la poesía hímnica; un ejemplo del siglo XI *(Analecta hymnica*, XXII, 27): *Coelum, tellus et maria / mellita promant carmina, / his nempe dignus laudibus / est martyr Anastasius.*

27 *Studi Medievali*, nueva serie, I, 1928, p. 401:

Plangite uos, populi, uos linguae, sidera, coeli,
proruat in tenebras resplendens orbita solis,
deficiant plene radiantia cornua lunae,
lugeat et mundus, protenso corpore, totus:
nunc terras, pelagus, montes siluasque ciebo;
quadrupedes, bipedes, reptantia cuncta mouebo.

Cf. Philip August Becker, *Vom Kurzlied zum Epos*, 1940, p. 67.

28 Cf. Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, París, 1909, pp. 448 *ss.*

29 En su poema *La belle vieille*. El elogio de la hermosa envejecida es un tópico erótico; los ejemplos más antiguos figuran en la *Antología griega*, en poemas de Filodemo (contemporáneo de Cicerón), de Rufino (siglo II d. C.?), de Paulo el Silenciario y de Agatías (ambos del siglo VI). Cf. *AP*, V, 13, 48, 258, 282.

En su epístola a Huet, La Fontaine parodia la inevitable invocación a los peñascos:

Je le dis aux rochers, on veut d'autres discours:
ne pas louer son siècle est parler à des sourds.

El teatro español sacará el máximo fruto del estilo medieval de la enumeración aglomerada. Calderón emplea todos los registros; todos los elementos de la naturaleza y todos sus habitantes están ahí, listos para ser utilizados, como piedrecitas de colores que pueden combinarse en los más variados dibujos; es como un caleidoscopio en que aparecen sin cesar nuevas figuras, alardes retóricos que desbordan con la abundancia de una cascada. Basta, sin embargo, contemplarlo más de cerca para ver que todo está perfectamente ordenado, que todo es maravillosamente simétrico. Calderón emplea la invocación a la naturaleza en cualquier contexto; la pone al servicio del *pathos* heroico en las situaciones trágicas. Pero cuando sus héroes y sus heroínas despliegan este *pathos* con artificiosas coloraturas, los interrumpe a veces el escarnio del gracioso, que no alcanza, sin embargo, a desconcertarlos. En cierta ocasión se le ocurre a Calderón parodiar el tópico de la invocación; ante el cadáver de su esposa, Céfalo exclama: [30]

Espiró el mayor fanal
del día, vino la noche.
República celestial,
aves, peces, fieras, hombres,
montes, riscos, peñas, mar,
plantas, flores, yerbas, prados,
venid todos a llorar.
Coches, albardas, pollinos,
con todo vivo animal:
pavos, perdices, gallinas,
morcillas, manos, cuajar,
Pocris murió: decid, pues:
"Su moño descanse en paz".

30 *Céfalo y Pocris*, acto III, ed. Keil, IV, p. 671 *b*.—Intervención del gracioso: *Los tres afectos de amor*, I *(ed. cit.*, IV, p. 269 *b)*.—Calderón llama "requisitos de soliloquio" a los elementos de la naturaleza en *El postrer duelo de España*, II *(ed. cit.*, II, p. 256 *b)*.—Pasajes de importancia: *Darlo todo*, II *(ed. cit.*, IV, p. 14 *a)*; *Amar después de la muerte*, II *(ibid.*, p. 591 *b)*; *Las armas de la hermosura*, II *(ibid.*, p. 462 *a)*. Hay muchísimos pasajes de este tipo, aun en los autos sacramentales.

§ 7. El mundo al revés

Uno de los poemas más graciosos de los *Carmina Burana* comienza con los versos:

Florebat olim studium,
nunc uertitur in tedium;
iam scire diu uiguit,
sed ludere preualuit.
Iam pueris astutia
contingit ante tempora,
qui per maliuolentiam
excludunt sapientiam.
Sed retro actis seculis
uix licuit discipulis
tandem nonagenarium
quiescere post studium.
At nunc decennes pueri
decusso iugo liberi
se nunc magistros iactitant..

Antaño estudio cálido
es hoy fastidio gélido;
perdió al saber su auréola
y todo es chanza frívola.
Los niños y los párvulos
son de la astucia oráculos;
desdeñan los incómodos
de los severos métodos.
Ya no hay aquel escrúpulo
que hacía que un discípulo
siguiera, ya decrépito,
a los estudios súbdito.
De diez años, los pícaros,
más libres que unos pájaros,
se juzgan catedráticos...

El poema comienza con una queja contra el tiempo presente: [31] la juventud ya no quiere estudiar; la ciencia decae. Pero,

[31] Sobre la queja contra el tiempo presente, véanse los siguientes estudios: W. Rehm, "Kulturverfall und spätmittelhochdeutsche Didaktik", en la *Zeitschrift für deutsche Phil.*, LII, 1927; R. Koch, *Klagen mittelalterlicher Didaktiker über die Zeit* (tesis), Gotinga, 1931; Martin Behrendt, *Zeitklage und "laudatio temporis acti" in der mittelhochdeutschen Lyrik*, Berlín, 1935 (en la p. 40 critica la obra de Koch); B. Boesch, *Die Kunstlehre in der mittelhochdeutschen Dichtung*, Berna, 1936, p. 134. Cf. también Otto Seeck, *Die Entwicklung der antiken Geschichtsschreibung und andere*

continúa el razonamiento, lo que sucede es que el mundo entero está al revés; los ciegos conducen a los ciegos, precipitándose todos al abismo; las aves vuelan antes de criar alas; el asno toca el laúd;[32] los bueyes danzan; los labradores se hacen militares; los Padres de la Iglesia, San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Agustín, y el Padre de los monjes, San Benito, están en la taberna, ante el juez o en el mercado de carnes; a María ya no le gusta la vida contemplativa, ni a Marta la activa; Lía se ha tornado estéril, y Raquel legañosa; Catón visita la fonda; Lucrecia se hace prostituta. Lo que antes se censuraba ahora se alaba. El mundo está descarrilado.

El contenido de este poema es netamente medieval; sólo Catón y Lucrecia, ejemplos de virtud, recuerdan la Antigüedad. Sin embargo, el principio formal básico, la "enumeración de imposibles" (ἀδύνατα, *impossibilia)*, es de origen antiguo. El motivo parece encontrarse por primera vez en Arquíloco: el eclipse solar del 6 de abril de 648 le hace pensar que nada en adelante será imposible, puesto que Zeus ha oscurecido al sol. Nadie se asombre, dice, si los animales del campo cambian su alimento por el de los delfines (fragmento 74). En la Edad Media eran bien conocidos los *adynata* virgilianos. Un pastor abandonado por su amada dice que no se asombraría ya de contemplar un trastorno completo del orden natural: "Que el lobo huya de las ovejas por su propia voluntad, que las encinas produzcan manzanas doradas..., que los mochuelos compitan con los cisnes,[33] y que el pastor Títiro sea Orfeo..." (*Égloga VIII*, 53 *ss.)*.

Teodulfo *(Poetae*, I, p. 490, núm. XXVII) se burla de los poetastros de la corte de Carlomagno: "¿Qué pueden hacer los cisnes si los cuervos cantan semejantes cosas, si el papagayo remeda a las Musas...?" Desde ahora, todo puede suceder; "el orden de las cosas se invierte; Orfeo puede guardar ovejas, y Títiro gozar de los placeres de la corte". El tema mismo del cambio de papeles entre Títiro y Orfeo muestra que Teodulfo tenía a la vista el poema de Virgilio. En sus *adynata*, Teodulfo zahiere a un mal

---

populäre Schriften, Berlín, 1898, p. 248, y H. Delbrück, "Die gute alte Zeit", en *Preussische Jahrbücher*, LXXI, 1893.

[32] El refrán griego ὄνος λύρας 'el asno es sordo a la lira' se conocía en la Edad Media gracias a Boecio, *Consolatio*, I, prefacio, 4.

[33] Porque el cisne tiene la voz más hermosa de todas las aves (de ahí el "canto del cisne").

poeta, pero elogia luego a la corte real. No ocurre lo mismo en Walafrido Estrabón; su serie de *adynata (similitudo impossibilium; Poetae*, II, p. 392) es un ejercicio pedagógico. Walafrido quiere añadir nuevos ejemplos a los virgilianos (la acumulación erudita es en la Edad Media un lujo retórico), y escoge por eso la misma forma empleada por el pastor virgiliano: "que ocurra esto y lo otro", que las gallinas conciban cabritos, que las cabras pongan huevos, etc.

Como vemos, los *adynata* de Virgilio estimularon a los poetas carolingios. En Teodulfo se combinan con una descripción de las costumbres coetáneas, sin salirse, empero, del marco virgiliano. Es la *aetas uergiliana*, como dijo Traube. Al lado de Virgilio vienen a colocarse, en el siglo XII, Ovidio y los satíricos romanos. El rico despliegue cultural de ese siglo crea en los hombres una nueva conciencia de sí mismos. Surge una nueva y vigorosa crítica del tiempo presente, que la emprende contra la decadencia de la Iglesia (alusiones a San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno) y del monacato (San Benito; la contemplación de María en contraste con la vida activa simbolizada en Marta), y zahiere también a los campesinos. El marco del antiguo *adynaton* sirve entonces para censurar y lamentar las costumbres de la época; de la enumeración de *impossibilia* surge el tópico del "mundo al revés". Lo mismo había ocurrido ya mil quinientos años antes, en Aristófanes;[34] los motivos cómicos tienen en sus días más fuerza vital que los demás. El "mundo al revés" deleitaba además a los griegos como parodia del viaje homérico al Hades *(nékyia)*; como tal aparece en Luciano *(Menipo)*, en quien más tarde se inspirará Rabelais *(Pantagruel*, cap. XXX). La transformación de los *adynata* en mundo al revés es paralela a aquel otro proceso.

El *Florebat olim* no es ejemplo único en su tiempo. En el monasterio de Grandmont (cerca de Limoges) estalló en 1185, entre clérigos y frailes legos, una lucha que, a causa del conflicto entre Francia e Inglaterra, tuvo trascendencia política. Uno de los poemas de los *Carmina Burana* (núm. 37) presenta esa lucha como un caso de "mundo al revés": las bestias domésticas se echan a hablar; el buey se unce detrás del carro; los capiteles

[34] La *Asamblea de mujeres* y el *Pluto*. Wilhelm Schmid lo deriva del tópico del *adynaton (Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2ª parte, p. 532, nota 9).

están al pie de las columnas, y las basas arriba; a un zote inculto lo hacen prior. En el *Espejo de necios* (escrito antes de 1180), Nigelo Wireker nos hace ver cómo el tiempo presente pone de cabeza todo el pasado *(SP*, I, p. 11). Hacia 1185, Alain de Lille describe en su *Anticlaudiano* el bosque de la Fortuna; en vez de árboles copudos hay matorrales, en lugar del ruiseñor canta la alondra, etc. *(SP*, II, p. 397). En el *Architrenius* de Juan de Hanville, el escenario del mundo al revés es el Monte de la Presunción; ahí vuela la tortuga, la liebre amenaza al león, etc. *(SP*, I, 308-309).

El trueque de papeles en el mundo animal es un *adynaton* muy antiguo, que suele expresarse en forma de refrán. Hay un asno que toca el laúd, un buey danzante, una bestia de tiro uncida al revés, una liebre osada, un león temeroso, etc. Varias de estas ideas se pueden encontrar ya en textos de la Antigüedad; llevan el sello gnómico de la literatura popular. En Chrétien de Troyes *(Cligés*, versos 3849 *ss.)*, el perro huye de la liebre, el pez persigue al castor, la oveja al lobo: *si vont les choses a envers.* Arnaut Daniel, el grande y remoto maestro de Dante, eleva nuevamente estos *adynata* y otros análogos a una esfera de arte muy refinada.[35]

[35] Entre los dieciocho poemas de Arnaut Daniel hay cinco de *adynata*. Sólo uno corresponde al tipo clásico, según lo conocemos por las elegías y las bucólicas romanas (XIV, versos 49-50); en los otros cuatro, el *adynaton* tiene una función distinta. En el número IV, el poeta nos describe las obras del falso amor; sus secuaces, dice, deben tomar al cuclillo por paloma y considerar llano el Puy-de-Dôme (versos 33-36). En el número X (43-45), Arnaut Daniel dice ser aquel "que persigue al aire, que caza a la liebre con el buey y que nada contra la corriente". Friedrich Diez observa a este respecto: "La frase, cuyo sentido es claro, aparece también en otros poemas." Aparece, en efecto, en el número XIV, versos 1 *ss.*, donde el autor dice que el amor y la alegría lo han vuelto a su juicio, curándolo del desequilibrio que sufrió "cuando cazaba la liebre con el buey". En estos tres ejemplos, el *adynaton* parece expresar el trastorno del ingenio poético por obra del "falso amor" (núm. IV) o del fracaso amoroso. Pero en el número XVI el *adynaton* tiene evidentemente un sentido muy distinto; acatando una orden del Amor, el poeta da cuenta de su intento de escribir *breu chansson de razon loigna* (el quiasmo se cruza aquí con la antítesis), "porque el Amor me enseñó las artimañas de su escuela; sé tanto que puedo detener el curso de un torrente, y mi buey corre más que la liebre". Arnaut Daniel sigue siendo para nosotros una figura misteriosa; y lo mismo ocurre con su empleo del *adynaton*, cuyo sentido no me parece tan claro como a Diez; porque en el último caso no tiene connotación peyorativa, sino que, por el contrario, alude a la maestría artística del poeta y está conectado con su afición al *ornatus difficilis* de las poéticas medievales; tiene aquí una nueva función espiritual. En su *Soneto CLXXVII*, Petrarca imita a Daniel, como ya observaba Diez. Rudolf Borchardt, que es quien más profundamente ha comprendido a Arnaut Daniel *(Neue Schweizer Rundschau*, julio de 1928), califica sus *adynata* de "invento de apasionados contrasentidos" *(Die grossen Troubadors*, Munich, 1924, p. 50).

Hay un "mundo al revés", hecho todo de *adynata*, en un cuadro de Brueghel conocido con el nombre de *Proverbios holandeses;* L. Fruytiers lo reprodujo en una aguafuerte cuya inscripción expresa la idea general que había movido a Brueghel:

Par ce dessin il est montré
les abus du monde renversé.[36]

El "mundo al revés" puede convertirse en expresión de horror en el claroscuro de un alma atormentada; así, en un poema de Théophile de Viau († 1626), que halló eco en el surrealismo de la tercera década de nuestro siglo:

Ce ruisseau remonte en sa source;
un bœuf gravit sur un clocher;
le sang coule de ce rocher;
un aspic s'accouple d'une ourse,
sur le haut d'une vieille tour
un serpent deschire un vautour;
le feu brusle dedans la glace;
le soleil est devenu noir;
je voy la lune qui va cheoir;
cet arbre est sorty de sa place.

Grimmelshausen describe *(Ewig währender Kalender*, ed. E. Hegaur, Munich, 1925, p. 195) cómo a los diecisiete años vió una "moneda de cobre en un pliego de papel", en el cual estaba representado el mundo al revés:

Ja
ich bildete mir die Sach so steif ein
dass mir auch davon träumte; dann da kam mir vor
wie der Ochse den Metzger metzelte
das Wild den Jäger fällete
die Fisch den Fischer frassen
der Esel den Menschen ritt
der Lay dem Pfaffen predigte
das Pferd den Reuter tummelte
der Arme dem Reichen gab
der Bauer kriegte und der Soldat pflügte.[37]

[36] K. Tolnai, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VIII, 1934, p. 113.

[37] "Llegué a imaginarme la cosa con tal intensidad, que hasta soñaba con ella; veía entonces cómo el buey degollaba al matarife, el venado abatía al cazador, los peces se comían al pescador, el asno montaba al hombre, el lego daba sermones al

Volvamos a la revolución juvenil contra el estudio, que nos dió la pista del "mundo al revés". El contraste de generaciones es una de las pugnas que caracterizan las épocas agitadas, tanto las que se encuentran bajo el signo de una incipiente primavera florida como las que están ya en el ocaso otoñal. En la historia de la poesía, ese contraste se manifiesta como lucha de los "modernos" contra los antiguos (hasta que los modernos acaban por convertirse a su vez en clásicos antiguos). Los poetas de la era de Augusto hablaban al principio como modernos; Horacio *(Epístolas,* II, I, 76-89) se lamenta de que el público sólo aprecie a los viejos escritores; los hombres de edad, dice, no quieren ya aprender cosas nuevas y se estancan en los poetas favoritos de su juventud; no es raro que la envidia los lleve a odiar los afanes de los jóvenes. Ovidio, por su parte, reconoce a los demás el derecho de alabar "los buenos tiempos pasados", pero él se felicita de ser moderno; no quisiera vivir sino en el presente *(Ars amandi,* III, 121 *ss.).*

También la floreciente literatura latina del siglo XII conoce tales pugnas. Es una época cargada de ansia explosiva de creación, que se complace en la lucha espiritual. Pero por el hecho mismo de que necesitan aprender el latín, los *moderni* de ese tiempo dependen todavía de los modelos antiguos, en tal medida que hasta su protesta viene a ser una imitación (entre otras cosas, de la protesta de Horacio). En la introducción a su epopeya troyana *(De bello troiano,* I, 15-23), José de Exeter se erige en representante de la juventud contra los viejos. Lo mismo hace Juan de Hanville *(SP,* I, pp. 242 *ss.),* quien se jacta de no haber estado en el Diluvio y de no ser contemporáneo de Homero, y se declara *modernus.*

Los viejos habían alzado su voz regañona en el *Espejo de necios* de Nigelo Wireker; su título es un programa: chiquillos recién nacidos se creen más viejos que Néstor, más elocuentes que Cicerón, más sabios que Catón *(SP,* I, p. 12). El espejo que Wireker les presenta es la historia del asno Brunelo, descontento de su cola demasiado corta; lo acompañamos en su viaje de estu-

---

párroco, el caballo hacía correr al jinete, el pobre daba al rico, el campesino guerreaba y el soldado araba." Hay otro ejemplo en J. Bolte, "Bildergedichte des 17. Jahrhunderts" (núm. 10: *Die verkehrte Welt),* en *Zeitschrift für Volkskunde,* XV, 1905, pp. 158 *ss.*

dios a Salerno y a París; pero el asno asno se queda, tal es la moraleja de la historia. El *Florebat olim* es, como el *Espejo de necios*, la crítica de los viejos contra los jóvenes. Vemos reflejado ahí el conflicto de las generaciones, que la poesía de la época, entre 1180 y 1200, nos ilustra con tantos ejemplos.

§ 8. El niño y el anciano

Este tópico es producto del estado espiritual de la tardía Antigüedad. En todas las culturas, la etapa temprana y de esplendor celebra al joven y a la vez venera al anciano; sólo las épocas tardías crean un ideal humano que aspira a nivelar la polaridad joven-viejo. Cicerón (*Cato maior*, II, 38) dice: *Vt enim adolescentem, in quo senile aliquid, sic senem, in quo est aliquid adolescentis, probo* ("Porque así como alabo al adolescente en el cual hay algo de anciano, así también alabo al anciano en el cual hay algo de adolescente"). Virgilio (*Eneida*, IX, 311) ensalza la madurez viril del adolescente Iulo:

Ante annos animumque gerens curamque uirilem.

Dotado, a sus años, del alma y cordura de un hombre.[38]

Ovidio dice que la fusión de la madurez con la juventud es un don del cielo, no otorgado más que a los emperadores y a los semidioses (*Ars*, I, 185-186). Valerio Máximo elogia a Catón (III, 1, 2) por haber poseído ya en tierna edad la noble gravedad del senador. Alabando a un joven muerto en sus años juveniles, Estacio (*Siluae*, II, 1, 40) dice que había poseído una madurez moral muy superior a sus pocos años. Por esa misma época encontramos también una exageración patética del tema: el niño alabado posee la madurez de un *anciano*. Silio Itálico (VIII, 464) dice de un muchacho: "igualaba en agudeza a los viejos". Plinio el Mozo lamenta la muerte de una niña de trece años: la pureza de la doncella se unía en ella a la cordura de la anciana y a la dignidad de la matrona: *suauitas puellaris, anilis prudentia, matronalis grauitas* (*Epístolas*, V, XVI, 2). Algo semejante leemos en Apuleyo, a propósito de un joven: *senilis in iuuene prudentia* (*Floridas*, IX, 38).

[38] No ocurre lo mismo con Telémaco (*Odisea*, I, 297; II, 270).

Estos ejemplos nos hacen ver que a partir de fines del siglo I y principios del II, el *puer senilis* se ha constituído en tópico. Frecuentemente lo emplea Claudiano, hacia 400 (por ejemplo, en el panegírico de los cónsules Probino y Olibrio, I, 154). Juliano, prefecto de Egipto en tiempos de Justiniano, lo incorpora a un epigrama (*AP*, VII, núm. 603):

—Cruel es Caronte. —No, sino benigno. —Nos ha arrebatado
a este joven. —Pero igual en juicio a los ancianos.
—Se acabó para él el gozo. —Huyó para siempre del duelo.
—No conoció las nupcias. —Tampoco sus dolores.

También encontramos el *topos* en la segunda sofística, donde adopta a veces la forma inversa: "anciano como niño". Filóstrato (*Apolonio de Tiana*, VIII, 20) dice de su héroe que no se sabe si llegó a tener ochenta, noventa, cien años o más, y que hay quienes dudan de que haya muerto; que en su ancianidad gozaba de una salud maravillosa, y hasta era más gallardo que en su juventud. Eunapio (*Vitae sophistarum*, en *Scriptorum Graecorum bibliotheca*, París, 1849, p. 474) dice del futuro emperador Juliano: *cui senilis erat iuuentus*. En la novela latina de Apolonio (ed. Michael Ring, Pressburg, 1887, p. 29) aparece un médico *aspectu adolescens et... ingenio senex*.

El *puer senilis* o *puer senex* es, pues, creación de la tardía Antigüedad pagana. Tanto más importante sería después el hecho de que también la Biblia contuviera ideas análogas. De Tobías leemos que, a pesar de ser el más joven de todos, nunca obró infantilmente: *Cumque esset iunior omnibus..., nihil tamen puerile gessit in opere* (Tobías, I, 4). La sabiduría de Salomón, IV, 8 *ss.*, declara que la vejez es cosa venerable, pero que no ha de medirse por los años: *Cani sunt sensus hominis*. El pelo gris del anciano es, pues, símbolo gráfico de la sabiduría, considerada como atributo necesario de la vejez. Pero esta sabiduría puede encontrarse también en los jóvenes.[39] Tal es el paralelo bíblico

[39] Encuentro un antiguo paralelo hindú en Georges Dumézil, *Mitra-Varuna*, París, 1940, p. 21. Según Manú (II, 150 *ss.*), el joven brahmán Kawi enseñaba a sus tíos paternos la ciencia sagrada, y los llamaba "hijos". Enojados, los tíos se quejaron a los dioses, y éstos respondieron: "El pequeño os ha llamado como convenía, porque el que no sabe es un niño; quien enseña la ciencia sagrada es padre... No por tener el cabello cano es el hombre viejo; a aquel que, aun siendo joven, haya leído el Libro, los dioses lo cuentan entre los viejos."

del *puer senex*. Las palabras *canus*, *canities* pasan como metáforas al lenguaje de los Padres de la Iglesia: *canities animae* (San Ambrosio), *canities morum* (San Agustín), *canities sensuum* (Casiano). La expresión griega correspondiente es πολιὸς τὸ νόημα (San Gregorio Nacianceno, *AP*, VIII, 152). Prudencio dice de Santa Eulalia, niña de doce años, que su recato infantil emulaba la sabiduría de la vejez:

Moribus et nimium teneris
canitiem meditata senum.

Claudiano repite el tema cuando elogia al cónsul Manlio Teodoro por su *canities animi* (XVII, 21). El tópico *puer senex* se grabó en la memoria del Occidente gracias a un texto muy leído: San Gregorio Magno inicia su vida de San Benito con las palabras: *Fuit uir uitae uenerabilis... ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile* ("Fué varón de vida venerable..., que en su más tierna infancia tenía la cordura de un anciano"). El giro se convirtió en lugar común de la hagiografía, y se conservó hasta el siglo XIII.[40]

También encontramos el tema inverso. En la Iglesia oriental, los monjes, estimulados por varios textos bíblicos (San Mateo, XVIII, 3; San Marcos, X, 15; I Pedro, II, 2; I Corintios, III, 2), idealizaron la infancia de espíritu (cf. San Pacomio, en *Bibliothek der Kirchenväter*, XXXI, 1917, p. 787). San Macario, uno de los Padres del Desierto († 391), recibía ya en su mocedad el epíteto de "niño-anciano" (παιδαριογέρων) (*PG*, LXVII, col. 1069 A). Todavía en el siglo XVIII se dice de un *staretz* ruso que "el Señor le dió, desde su juventud, la sabiduría, la humildad y la vejez de la razón".[41]

El tópico *puer senex* se conserva como esquema panegírico en obras profanas y religiosas hasta entrado el siglo XVII.[42] Alain de Lille pinta a Iuuenis, su ideal del hombre perfecto, dotado de los atributos de la ancianidad (*SP*, II, p. 385). En las poéticas latinas de los siglos XII y XIII, el tópico degenera en jugueteo ma-

40 Véase Jordano de Sajonia, *De initiis ordinis praedicatorum*, ed. Berthier, Friburgo, 1891, p. 5.

41 J. Smolitsch, *Leben und Lehren der Starzen*, Viena, 1936, p. 99.

42 *Poetae*, I, p. 424, núm. XXXI, 9; II, p. 90, 183; p. 135, estrofa 1; p. 277, 17; III, p. 430, 1 *ss*. Hugo Primas, en *Die Oxforder Gedichte*, ed. W. Meyer, s. l. 1907, p. 92, 107; *Ligurinus*, I, 286.

nierista.[43] José Justo Escalígero lo emplea en su alabanza del joven Hugo Grocio;[44] Góngora, en la del Virrey de Nápoles:

Florido en años, en prudencia cano.

Volvamos la mirada hacia atrás. Del *puer maturior annis* de Virgilio surge, ya en tiempo de los Flavios, el *puer senex*, que Claudiano emplea en el panegírico de grandes personajes. Cabría explicar este cambio como manifestación del manierismo de la edad tardía, que se complace en las antítesis; pero en realidad se esconde tras él un nuevo ideal humano (Plinio, Apuleyo). En Filóstrato se mezclan con este tema ciertos motivos de la religión pagana. En el siglo II nos encontramos con la extraña visión de dos mártires africanas: ven a Dios "como hombre anciano, de cabello blanquísimo y semblante juvenil".[45] Esta visión no se explica por reminiscencias literarias; pero sí demuestra la incorporación del tópico al ideal monástico y a la hagiografía. Si profundizamos más aún, veremos que en distintas religiones los salvadores se caracterizan por una mezcla de la niñez con la madurez. El nombre de Laotsé puede traducirse por "niño anciano".[46] Del nacimiento del santo budista Tsong-Kapa (nacido en 1357) se nos dice: "Cuando la mujer bajó un día a la fuente a sacar agua, vió en el espejo del agua un hermosísimo semblante de varón; mientras estaba sumida en la contemplación de la imagen, dió a luz un niño vigoroso de cabello largo y de luenga barba blanca." [47]

[43] Mateo de Vendôme en *PL*, CCV, cols. 959 c y 934 c; *Sitzungsberichte* de Munich, 1872, p. 620; Faral, *Les arts poétiques*, p. 130, 45 *ss*. En la dedicatoria de su *Poetria noua*, Galfredo de Vinsauf califica a Inocencio III de *senex iuuenis* (Faral, *op. cit.*, p. 198, 23). El motivo aparece cinco veces más en el cuerpo de la obra (versos 174-176; 674-686 en tres variantes; 1309-1310) y dos veces en el *Documentum* del mismo autor (Faral, *op. cit.*, p. 295, § 57 y p. 303, § 101). El motivo acabó por estereotiparse; se aplicó a Píramo (Lehmann, *Pseudoantike Literatur*, p. 31) lo mismo que a Hipólito (Juan de Garlandia, *Integumenta Ouidii*, ed. Ghisalberti, 1933, versos 507-508). En la "comedia elegíaca" se emplea paródicamente; cf. Gustave Cohen, *La "Comédie" latine en France au xiie siècle*, París, 1931, I, p. 140, 265, p. 196, 15, y p. 207, 296.

[44] Jacob Bernays, *Joseph Justus Scaliger*, Berlín, 1855, p. 176.

[45] *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, ed. Van Beek, Bonn, 1936, p. 32, 6-7. Sobre Jesús como *puer senex*, cf. Walter Bauer, *Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen*, Tubinga, 1909, p. 313.

[46] Laotsé, *Tao te King*, traducido al alemán por R. Wilhelm, Jena, 1911, p. VII. Cf. Dschuang Dsi [Chuang Tzi], *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, traducción alemana de R. Wilhelm, Jena, 1912, p. 49: "Kui... preguntó al médico y dijo: —Eres viejo en años, y sin embargo tienes figura de niño... —He percibido el sentido."

[47] Wilhelm Filchner, *Sturm über Asien*, Berlín, 1924, p. 218. [La mitología

Uno de los dioses etruscos es Tages, "el infante prodigio, de cabello cano y sabiduría de anciano, a quien un labrador de Tarquinios sacó con su arado de la tierra".[48] Del culto a la naturaleza entre los árabes preislámicos pasó al Islam un personaje fabuloso llamado "Chydhyr"; "se le pinta como un joven de florida e imperecedera hermosura, que une a todas sus gracias el atributo de la madurez, la barba cana".[49] En las *Mil y una noches* se refiere la historia del rey Chaliad y de su hijo Vird Jan; el visir Ibn Chimás, de doce años de edad, desempeña un papel importante; de él se dice que era "joven en años, pero viejo en entendimiento.[50] En el *Godwi* de Clemens Brentano (ed. A. Ruest, 1906, p. 36) leemos: "A pesar de su carácter despreocupado, el joven es sumamente bueno, y muchas veces, cuando camina a mi lado, ligero como mariposa, habla con la gravedad y la experiencia de un anciano."

La coincidencia de testimonios de tan diverso origen indica que nos encontramos frente a un arquetipo, una imagen del inconsciente colectivo, en el sentido de C. G. Jung. Más adelante volveremos a hallar estas imágenes primitivas; los siglos de la tardía Antigüedad romana y de la Antigüedad cristiana están poblados de visiones, que a menudo sólo pueden entenderse en cuanto proyecciones del inconsciente.

§ 9. La anciana y la moza

La relación entre la juventud y la vejez y el paso de una a otra se empleó también en la caracterización de imágenes femeninas ideales, que a menudo son algo más que meras "abstracciones personificadas". La sorprendente frecuencia de estas figuras en la

azteca nos ofrece un caso parecido. "Según la leyenda, Coatlicue, la vieja diosa de la tierra, era sacerdotisa en el templo y vivía una vida de retiro y castidad, después de haber engendrado a la Luna y a las estrellas; pero un día, al estar barriendo, encontró una bola de plumón, que guardó sobre su vientre. Cuando terminó sus quehaceres, buscó la bola de plumón, pero había desaparecido, y en el acto se sintió embarazada." Al saber esto, la Luna y las estrellas decidieron matar a su madre; lloraba Coatlicue, "pero el prodigio que estaba en su seno le hablaba y consolaba"; cuando llegaron los parricidas, nació Huitzilopochtli, guerrero adulto que, con la serpiente de fuego, cortó la cabeza a la Luna y puso en fuga a las estrellas (Alfonso Caso, *La ciudad del Sol*, México, 1953, p. 23).]

48 Ernst Kornemann, *Römische Geschichte*, Stuttgart, I, 1938, p. 36.

49 Georg Rosen en su traducción alemana del *Mesnewi* de Dschelal-ed-din-Rumi, Leipzig, 1849, p. 28, nota.

50 *Die Erzählungen aus den tausend und ein Nächten*, trad. alemana de Enno Littmann, VI, Leipzig, 1928, p. 145.

Antigüedad tardía (tanto en los autores paganos como en los cristianos) no es sólo una moda; si llegaron a hacerse tan comunes es porque los hombres de aquellos siglos de transición concebían realmente a estos seres ideales como parte esencial de su mundo anímico, y sólo pudieron convertirse en una moda desde el momento en que la visión —auténticamente vivida— de tales personajes quedó fijada literariamente, haciendo posible la imitación externa.

El espacio que separa a los hombres de los dioses está poblado de seres sobrenaturales. Plinio el Mozo *(Epístolas*, VII, XXVII) refiere que en el séquito del gobernador de la provincia de África había un romano a quien cierta tarde, mientras paseaba por una galería de columnas, se le apareció una mujer de sobrenatural hermosura y grandeza, la cual se dió a conocer al atemorizado hombre como espíritu protector de la provincia, y le profetizó su destino futuro.[51] Plinio era un escéptico en materia de apariciones, pero este suceso le hizo creer en ellas. Desde una alta cima, el emperador Severo contempla en sueños el orbe y la urbe, mientras las provincias cantan al son de la lira y de la flauta (Elio Esparciano, *Vida de Severo*, III, 5). Hacia el año de 300, el cristiano Arnobio *(Aduersus nationes*, II) habla de seres a la vez divinos y demoníacos. El cosmos espiritual de la tardía Antigüedad está lleno de ellos; hay sibilas, espíritus protectores, demonios, salvadores sobrehumanos y seres maléficos. Por todas partes, en el arte y en la numismática imperial, en las visiones de los monjes y en la poesía pagana, se nos aparecen esas figuras. A veces creemos respirar en un mundo alucinado, delirante. En todo ese tiempo, las visiones y los sueños tienen enorme poder sobre los hombres. El paganismo racionalista niega el mundo de los dioses antiguos, pero éste resurge en los sueños. En un diálogo sobre la religión, escrito a fines del siglo II o en el siglo III, un representante del paganismo confiesa a un cristiano: "En sueños vemos, oímos, reconocemos a dioses que durante el día negamos, rechazamos y ofendemos con perjurios" (Minucio Félix, *Octauius*,

[51] *Inclinato die spatiabatur in porticu; offertur ei mulieris figura humana grandior pulchriorque: perterrito Africam se futurorum praenuntiam dixit.* El mismo relato se encuentra en Tácito, *Anales*, XI, XXI: *...dum in oppido Adrumeto uacuis per medium diei porticibus secretus agitat, oblata ei species muliebris ultra modum humanum et audita est uox...*

cap. VII, 6). Esta época acude, para expresarse, a las visiones y alegorías.

A Boecio se le aparece la Filosofía en figura de una noble matrona; rebosa de fuerza vital, a pesar de su avanzadísima edad *(inexhausti uigoris... aeui plena)*; su estatura varía; unas veces es humana y otras parece rozar el cielo con su cabeza. La fusión de la vejez con la juventud se presenta aquí en proporciones sobrehumanas. Esa anciana de Boecio, plena de vigor juvenil, da la impresión de ser, a pesar de todos los modelos literarios, producto de una visión personal; en la literatura medieval tendrá abundante sucesión.[52]

La Filosofía de Boecio, mitad vieja y mitad joven, tiene unas veces estatura humana y otras veces proporciones gigantescas. También este motivo es frecuente en la poesía alegórica;[53] algunos han querido remontarlo hasta Homero, pues una de sus personificaciones alegóricas es la Discordia *(Ilíada*, IV, 442-443),

> que se levanta, pequeña al principio, y de pronto
> yergue su frente hasta el cielo, y recorre la tierra.

Virgilio dice lo mismo de la Fama *(Eneida*, IV, 177). El cambio de estatura en las alegorías tenía, pues, antecedentes clásicos; pero no así el motivo del rejuvenecimiento, que pertenece evidentemente a la misma esfera anímica del dualismo juventud-

[52] En Pedro Compostelano, el Mundo aparece como *puella aspectu pulcherrima*, que a pesar de ser *grandaeua* y *cana*, es también *iuuenilis*. Alain de Lille emplea este motivo copiosamente; en el *De planctu naturae*, Himeneo es a la vez joven y viejo *(SP*, II, p. 502); lo mismo Castitas (p. 506) y Genius (p. 517). En el *Anticlaudiano*, Ratio contempla en un espejo de cristal las formas *in subiecto*, y en uno de plata las formas *sine materia*; éstas tienen la facultad de rejuvenecerse (pp. 289-290). También Senectus se remoza —paradójicamente— cuando se prepara para la lucha contra Iuuenis (p. 417). La Naturaleza se nos presenta asimismo en el *Architrenius* de Juan de Hanville como mujer vieja y joven *(SP*, I, p. 369).

[53] Así, la Naturaleza en el *Tesoretto* de Brunetto Latini *(ZRPh*, 1883, p. 338, 29) y en el *Tesoro* (ed. P. Chabaille, París, 1863, p. 3); además, en Enrique de Settimello, *Elegia de diuersitate fortunae*, III, 1 *ss.* *(PL*, CCIV, cols. 843 *ss.)*; la Dialéctica en Anselmo de Besate *(Anselm der Peripatetiker*, ed. Dümmler, Halle, 1872, p. 48); la Sibila en el comentario de Bernardo Silvestre a Virgilio (ed. G. Riedel, Greifswald, 1924, p. 43). Pero en Guillaume de Lorris *(Roman de la Rose*, verso 2978), la Razón es *ne trop haute ne trop basse*. Los *Annales Palidenses (MGH, Scriptores*, XVI, p. 64) dicen, hablando del año de 968, que alguien vió en sueños a una mujer de tamaño sobrenatural, que dijo: "Me llamo Disentería, y voy a morar un tiempo en tu vientre, para luego esconderme en las entrañas de siete grandes señores." Al poco tiempo, el hombre cae enfermo, y los siete mueren en el curso del mismo año.

vejez que aparece en el tema *puer senex*. Lo encontramos por vez primera en la literatura apocalíptica del primitivo cristianismo. En el *Pastor* de Hermas (mediados del siglo II) se relatan visiones en las cuales la "Iglesia" aparece como anciana que se va rejuveneciendo poco a poco.[54] Este texto se divulgó desde el siglo II en su traducción latina. Merece señalarse que aquí la "Iglesia" es además "el Espíritu Santo preexistente", representado ahora en figura femenina, y que la salvación de esa Iglesia "recorre una evolución, simbolizada por el rejuvenecimiento de la anciana".[55] Así, por lo menos, interpretan el rejuvenecimiento los eruditos modernos. Pero ¿no será esto una racionalización *a posteriori?* El *Pastor* de Hermas es el monumento más importante de la primitiva literatura apocalíptica cristiana; de ahí la importancia de su interpretación. Para el autor, la salvadora sobrenatural tenía sin duda alguna carácter real; su mismo estilo muestra que no depende de modelos literarios, y que su intención no ha sido "dar ropaje alegórico" a una abstracción moderna tan poco viva como es el concepto de la evolución. La obra tiene rasgos sumamente personales; y también la aparición de la anciana rejuvenecida está sentida de manera personal. El autor se vió movido a escribir porque en su vida irrumpió de pronto una realidad trascendente.

En un poema de Claudiano, la diosa Roma, envejecida y marchita, se presenta ante Júpiter, que la anima y rejuvenece *(De bello Gildonico*, I, 17–212). Claudiano describe además a la diosa Naturaleza como anciana que es a la vez joven y hermosa *(De consulatu Stilichonis*, II, 431 *ss.)*. Como el *Pastor* de Hermas, Claudiano adopta, pues, el esquema de la salvadora a un mismo tiempo vieja y moza. Hay quienes interpretan el rejuvenecimiento de Roma como expresión de la nueva conciencia

[54] E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*, 2ª ed., Tubinga, 1924, p. 336, núm. 4; p. 341, núm. 10, etc.

[55] Selma Hirsch, *Die Vorstellungen von einem weiblichen Pneuma Hagion im Neuen Testament*, Tesis, Berlín, 1926, pp. 40-41. Martin Dibelius *(Der Hirt des Hermas*, Tubinga, 1923, pp. 451-452) opina que el modelo de la anciana que hace la revelación es la Sibila de Cumas, y que el autor añadió el rejuvenecimiento para indicar que la Iglesia se va acercando cada vez más a la perfección (p. 477); de la figura originaria de la Sibila tomó, pues, la vejez, símbolo de dignidad, y la adaptó a la Iglesia ideal; intentó en seguida interpretar la imagen de la Sibila Ecclesia partiendo de su idea de la Iglesia empírica, e incorporó esta nueva interpretación a la imagen de la mujer (p. 479).

nacional que surge en tiempos de Teodosio;[56] pero esto equivale a desconocer las raíces del concepto. Al lado de la diosa Roma, aparece en Claudiano la diosa Naturaleza; ambas son, para la tardía Antigüedad pagana, potencias divinas verdaderas, más reales que los dioses olímpicos.[57] Existía, profundamente arraigada en el espíritu, la imagen de la diosa anciana. Después de la conquista de Roma por Alarico, Rutilio Namaciano *(De reditu suo*, I, 47–164) dirige todavía a la vieja Dea Roma una oración, que culmina con la esperanza de su rejuvenecimiento.

Ya en el siglo v degenera en cliché retórico la figura de la mujer sobrenatural que reúne en sí la vejez y la juventud;[58] pero Boecio le restituye su espíritu religioso.

En épocas agitadas por ideas mesiánicas y apocalípticas, las figuras simbólicas ya caducas pueden llenarse de nueva vida, como sombras que han bebido sangre. Por una época de éstas pasó Francia antes y después de la Revolución de Julio. En la obra juvenil de Balzac aparecen figuras alegóricas; personifican ciertos poderes que luchan por conquistar la nueva Era y... el alma de Balzac. En el cautivador cuento *Jésus-Christ en Flandre* (1831), la Iglesia aparece en una visión, como anciana desdentada y calva; el soñador le pregunta: "¿Qué has hecho de bueno?", y en ese momento hay una brusca transformación:

> Al oír esta pregunta, la viejecita se irguió, sacudió sus harapos, creció, se iluminó, sonrió, salió de su negra crisálida. En seguida, como mariposa recién nacida, esta creación india salió de entre sus palmas, se me presentó blanca y joven, cubierta de un vestido de lino. Sus cabellos de oro flotaban sobre su espalda...

56 La Roma rejuvenecida aparece también en Prudencio *(Contra Symmachum*, II, 655 *ss.)*: réplica cristiana de Claudiano.

57 Todavía bajo Otón III, sigue vivo en Roma el culto a la antigua diosa de la ciudad (cf. Fedor Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter*, Munich, 1926, pp. 151-152).

58 Tal es el caso de la Filosofía que aparece en las *Mitologiae* de Fulgencio (ed. Helm, col. Teubner, Leipzig, 1898, p. 14); lo mismo el de las Artes liberales en Marciano Capela, cuya Gramática es *aetate quidem longaeua, sed comitate blandissima* (ed. A. Dick, col. Teubner, Leipzig, 1925, p. 82, 11); la Dialéctica es *pallidior paulum femina, sed acri admodum uisu (ibid.*, p. 151, 15); la Retórica, *quaedam sublimissimi corporis... uultus etiam decore luculenta femina* (p. 211, 10); la Geometría, *reuerenda uenerabili dignitate... luculenta maiestate resplendens* (p. 291, 7 *ss.)*; la Aritmética, *femina miri decoris, sui quaedam maiestas nobilissimae uetustatis* (p. 365, 5); la Astronomía, *femina quadam uenerabilis excellentiae celsitudine reuerenda* (p. 422, 5); a la Harmonía (p. 482) no se la describe. Tenemos, pues, en Capela seis variantes del mismo esquema.

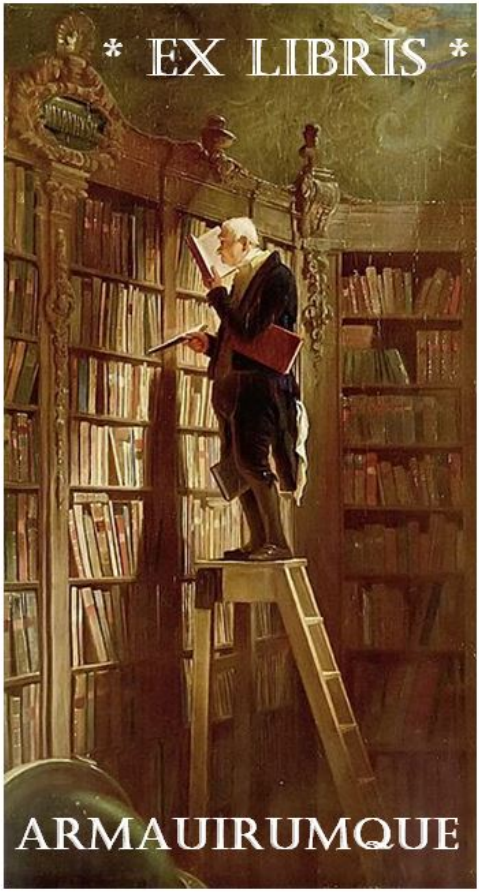
Es la Iglesia de Hermas, integrada ahora en una época enteramente distinta, pero con el mismo papel de salvadora sobrenatural que tuvo en la tardía Antigüedad; oscila entre la vejez y la juventud, entre la estatura humana y la sobrehumana. Balzac fué ávido lector, y tuvo pasión por la teosofía, el iluminismo, la mística; pero mucho más importante que la cuestión de fuentes, es el hecho de que Balzac supiera renovar con la magia cautivadora de la vida un patrimonio espiritual antiquísimo. Podemos ver aquí cómo un tópico aparentemente desgastado desde hace mucho es capaz de rejuvenecerse después de un milenio y medio.

Esa posibilidad de renovación sólo se explica por el hecho de que el tópico está arraigado en lo más profundo del alma, y pertenece a las imágenes arcaicas del inconsciente colectivo. Los atributos de la figura femenina que encontramos en Hermas, Claudiano, Boecio, Balzac, corresponden al lenguaje de los sueños. A veces soñamos que vemos seres de orden superior, que nos piden algo o nos aconsejan o nos amenazan; en sueños, estas figuras pueden ser a la vez pequeñas y grandes, jóvenes y viejas; pueden tener también dos personalidades, pueden ser conocidas y a la vez absolutamente extrañas, de modo que sabemos, mientras soñamos, que esa persona es en realidad otra muy distinta. Pero también pueden aparecérsenos tales imágenes en un estado de absorta concentración; puede acaecer que alguien vea a una anciana "de ondeante cabello plateado", que en otra visión posterior aparece rejuvenecida "con cabello rubio".[59] El fenómeno del rejuvenecimiento, que hemos visto reaparecer con tal frecuencia en los textos mencionados, es símbolo del ansia de regeneración de la personalidad. El racionalismo moderno rechaza los relatos maravillosos de las visiones de monjes medievales como absurdas patrañas. Hoy podemos acercarnos a esas cosas con una comprensión más profunda. Un análisis de la hagiografía del antiguo cristianismo aportaría conclusiones valiosísimas. Lo que cuenta, por ejemplo, San Atanasio en su famosa Vida de San Antonio, sobre los demonios que atormentaban al Padre de los monjes: demonios que "llegan hasta el techo" (cap. XXIII) o "hasta las nubes" (cap. LX), o que se transforman en mujeres, constituye

[59] Eso leemos en la autobiografía de Oscar A. H. Schmitz (*Ergo sum*, Munich, 1927, pp. 360 y 384). En la mujer rejuvenecida reconoce "la imagen de su propia alma".

el paralelo negativo de las visiones salvadoras; y también allí habla el eterno lenguaje de los sueños.

Las relaciones que unen al mundo arcaico del alma con la tópica literaria quedarán aún más claras cuando estudiemos a la diosa Naturaleza en su trayectoria por los tiempos.[60]



60 [Sobre el contraste conceptual "niño-viejo" y el contraste intuitivo "anciana-moza", véanse las observaciones de María Rosa Lida de Malkiel en *Romance Philology*, V, 1951-1952, p. 117.]

VI

LA DIOSA NATURALEZA

1. *De Ovidio a Claudiano*, p. 160.—2. *Bernardo Silvestre*, p. 162.—3. *Sodomía*, p. 169.—4. *Alain de Lille*, p. 174.—5. *Eros y moral*, p. 181.—6. *El* Roman de la Rose, p. 184.

§ 1. De Ovidio a Claudiano

Ovidio inicia su cosmogonía con la descripción del caos *(Metamorfosis*, I, 5 *ss.)*: lo frío lucha contra lo caliente, lo húmedo contra lo seco, lo suave contra lo duro, lo pesado contra lo ligero. Pero un dios o la amable Naturaleza viene a dirimir la contienda:

Hanc deus et melior litem natura diremit.

Ovidio no decide entre la Naturaleza y el dios: "cualquiera de los dioses que haya sido" *(quisquis fuit ille deorum)*. Claudiano vuelve a ocuparse en el tema cuatro siglos más tarde. Pero la imagen del mundo se ha transformado; ya no es un dios quien dirime la antigua lucha entre los elementos, sino la Naturaleza, que es para Claudiano una diosa potente. La Naturaleza pone a los dioses al servicio del joven Júpiter; es la protectora de los matrimonios *(pronuba)* entre los dioses; del casamiento de Plutón y Prosérpina espera el nacimiento de nuevos dioses. Cuando Júpiter pone término a la Edad de Oro porque el ocio ha enervado a los hombres, la Naturaleza se queja, y esto conduce a la creación de la agricultura. La Naturaleza está frente a la cueva del anciano Aevum (= Αἰών), como "guardiana del umbral", "viejísima, pero de hermoso semblante" *(uultu longaeua decoro)*.[1]

La Naturaleza es potencia cósmica; está entre Júpiter y el mundo de los dioses; preside a los matrimonios y a la generación,

[1] Pasajes de Claudiano: *Veterem... tumultum / discreuit Natura parens (De raptu Proserpinae*, I, 249); *famulosque recepit / Natura tradente deos (De quarto consulatu Honorii*, 198-199); *pronuba (Magnes*, 38); *iam laeta futuros / exspectat Natura deos (De raptu*, II, 370-371). Queja de la Naturaleza: *De raptu*, II, 33 *ss.* La Naturaleza frente al Infierno: *De consulatu Stilichonis*, II, 424 *ss.*

y puede intervenir, con su queja, en el curso de la historia. Todo esto hace ver la relación que tiene Claudiano con cierta teología de la tardía Antigüedad que se nos conserva sobre todo en los himnos órficos, colección de autor desconocido, escrita en el siglo III o en el IV, probablemente en Egipto o en el Asia Menor.[2] El décimo de estos himnos está consagrado a Physis; en los treinta hexámetros se acumulan más de ochenta atributos de la diosa: es la ancianísima madre absoluta, es padre y madre, aya, nodriza; es omnisapiente, omnidonante, omnipotente; es ordenadora de los dioses, configuradora, primogénita, vida eterna y providencia inmortal. Esta diosa absoluta no es personificación de un concepto: es una de las últimas experiencias religiosas del tardío mundo pagano;[3] posee fuerza vital inagotable. Pero ¡cuántos disfraces ha sabido adoptar la Physis órfica! Entre los escritos científicos de Goethe hay un famoso "Fragmento sobre la Naturaleza" *(Fragment über die Natur)* que apareció primero sin firma en el periódico manuscrito *Tiefurter Journal* (1782 ó 1783). En una carta del 3 de marzo de 1783, Goethe asegura a Knebel no ser autor del ensayo; Charlotte von Stein dice, unas semanas después, que el fragmento es de Tobler, escritor de Zurich, que en 1781 había estado en Weimar. En 1828, Goethe vuelve a ver ese artículo, y dice, el 24 de mayo, en carta al Canciller von Müller: "No recuerdo haber escrito estas consideraciones, pero sí coinciden con las ideas que ocupaban por entonces mi espíritu". Georg Christoph Tobler (1757–1812) había traducido en hexámetros el

[2] Cf. *Orphei hymni*, ed. G. Quandt, Berlín, 1941, prolegómenos, p. 44.

[3] Sobre el himno a Physis, cf. Otto Kern, *Die Religion der Griechen*, III, Berlín, 1938, pp. 83-84. Sobre la diosa Naturaleza, véase Joseph Kroll, *Die Lehren des Hermes Trismegistos*, Münster, 1914, pp. 130 *ss.*, R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungsmysterium*, Bonn, 1921, pp. 183-184; Ernst Bernert, en *RE*, nueva serie, vol. XXXIX, 1941, p. 1129; H. Leisegang, *ibid.*, p. 1130.—Después del himno a Physis hay en la colección órfica un himno al omnipotente dios Pan.—En Lucrecio, Venus es creadora de la vida universal; rige la "naturaleza de las cosas" (I, 21); en otro pasaje se llama *natura creatrix* (II, 1117). En Apuleyo *(Metamorfosis*, ed. Helm, col. Teubner, Leipzig, 1905-1910, p. 98) Venus se llama *rerum naturae prisca parens, elementorum origo initialis*; en Marciano Capela (ed. Dick, col. Teubner, Leipzig, 1925, p. 36, 18) aparece como *generationum omnium mater*.—No sólo Physis y Pan se convierten en divinidades omnipotentes, sino también Priapo, en una inscripción en verso de la época de Antonino: *O Priape potens amice, salue, / seu cupis genitor uocari et auctor / orbis aut Physis ipsa Panque, salue (Anthologia latina, op. cit.*, II, 1504 c). En Nonno (ed. Ludwich, col. Teubner, Leipzig, I, 1919, p. 59, 650), Physis aparece como "ama de llaves del cosmos"; en la p. 152, 4, se dice que es "nodriza de las generaciones". En Sidonio *(Carmen I*, 1) la Naturaleza confiere el mando al joven Júpiter.

himno órfico a la Naturaleza; el fragmento del *Tiefurter Journal* es paráfrasis y desarrollo de esa traducción, con ciertas ideas tomadas de Shaftesbury.[4]

La polémica cristiana muestra que la diosa Physis o Natura tenía realmente poder sobre los espíritus. Lactancio (muerto después de 317) fué el iniciador de esa polémica, continuada después por Prudencio en su poema *Contra Símaco* (escrito en 402). Entre las divinidades paganas subyugadas, Prudencio cuenta a la Naturaleza; Dios es su Señor. La Naturaleza no ha creado al hombre: es únicamente su nodriza. Prudencio es un Anticlaudiano del siglo IV. A lo largo de la Edad Media resonarán los ecos de esta polémica.[5] Y sin embargo, la Naturaleza pagana no llega a desaparecer por completo de la conciencia. Todavía en el siglo X la encontramos mencionada y designada con su nombre griego.[6]

§ 2. Bernardo Silvestre

De las corrientes filosóficas de la primera mitad del siglo XII, la dialéctica de Abelardo es la mejor estudiada por la ciencia moderna; en cuanto teólogo, se considera a Abelardo como "creador del método escolástico". También se concede detenida atención a la mística del gran adversario de Abelardo, San Bernardo de Claravalle. Menos interés despierta, en cambio, la escuela de San Víctor, y el platonismo está casi inexplorado. Antes de la invasión del aristotelismo, es evidente en la Edad Media la influencia platónica; "Platón mismo no está en ningún lugar, pero el plato-

[4] Lo demostraron, casi simultáneamente, Franz Schultz en *Internationale Forschungen zur Literaturgeschichte (Festschrift für Julius Petersen)*, Frankfurt, 1938, pp. 79 *ss.*, y Franz Dornseiff en *Die Antike*, XV, 1939, pp. 274 *ss.*

[5] Lactancio, *Diuinarum institutionum*, II, VIII, 21-25, y III, XXVIII, 4. Prudencio, *Contra Symmachum*, I, 12 y 327; II, 796 *ss.* Sedulio, I, 85. Draconcio, *De laudibus Dei*, I, 23 *ss.*, 329 *ss.*; III, 3 y 549. San Isidoro menciona a Hermógenes, rebatido por Tertuliano, *qui materiam non natam introducens deo non nato eam comparauit, matremque elementorum et deam adseruit (Etimologías*, VIII, V, 30). *Poetae*, IV, p. 812, 57: *Solus naturae creator Deus et dispositor. Deus naturae formator: Carmina cantabrigensia, op. cit.*, p. 36, núm. XII, 1 *a*. Giraldo Cambrense, *Opera*, ed. J. S. Brewer, Londres, 1861-1873, I, p. 341: *Naturae genitor generum concepit ydeas.* Juan de Salisbury, *Entheticus*, ed. Petersen, Hamburgo, 1843, p. 258, 625: *Unica causarum ratio diuina uoluntas, / quam Plato naturae nomine saepe uocat. / Illius imperio seruit natura creata, / ordoque causarum totus adhaeret ei.—Analecta hymnica*, XV, 241; *Stoici mundi naturam, / formam et substantiam / Deum dicunt et figuram / eius circumstantiam, / facturae praestant culturam, / factori blasfemiam.*

[6] En una epístola poética de autor desconocido (*NA*, II, 1877, pp. 227-228) se la llama *natura creatrix, deum generatio, inclita physis.*

nismo está en todos", ha dicho acertadamente Étienne Gilson; "o más bien —continúa—, por todas partes hay platonismos".[7] Estos platonismos son de muy diversa índole; el de la escuela catedralicia de Chartres se distingue de los demás por su cultivo de un humanismo fundado en la gramática y en la retórica. De Platón, la Edad Media sólo conoce el *Timeo*, y lo conoce incompleto, en la traducción comentada de Calcidio (siglo IV). Pero a falta de otros textos, se emplean como autoridades los escritos platonizantes de Apuleyo (siglo II): el tratado *De Platone et eius dogmate*, el *De mundo* y una obra apócrifa que entonces se le atribuía, el *Asclepius;* se recurre igualmente a Macrobio [8] y a Boecio; Marciano Capela se tiene por imprescindible. ¡Turbias fuentes! En comparación de esto, el platonismo de Chartres se nos presenta con un rostro luminoso; aún está en espera de un estudio científico. Para la historia literaria, ese platonismo es más importante que Abelardo y que San Bernardo.

Entre los miembros de la escuela de Chartres sobresale el extraño Bernardo Silvestre, natural de Tours, poeta, filósofo, autor de un comentario alegórico de la *Eneida* y de una *Summa* retórico-poética —aún desconocida— de la cual provienen las más importantes poéticas latinas de los siglos XII y XIII.[9] La obra fundamental de Bernardo Silvestre es para nuestro objeto el *De uniuersitate mundi*,[10] escrito entre 1145 y 1153. En este libro, como en la *Consolación* de Boecio y en las *Nupcias* de Marciano Capela, hay alternancia de prosas y metros. Consta de dos libros:

[7] Étienne Gilson, *La philosophie au moyen âge*, p. 268. No es posible hacer un estudio científico satisfactorio de la filosofía sin una base filológica. En este sentido queda todavía mucho por hacer. No existe una exposición de la materia como la que ha hecho Zeller de la filosofía griega *(Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig, 1903-1922). Cf. R. Klibansky, *The continuity of the Platonic tradition during the Middle Ages*, Londres, 1939. También en la primera frase del *Hexaemeron* de San Ambrosio se encontraba un resumen de la teología y la cosmología platónicas: *Tantumne opinionis adsumpsisse homines, ut aliqui eorum tria principia constituerent omnium, deum et exemplar et materiam, sicut Plato discipulique eius, et ea incorrupta et increata ac sine initio adseuerarent, deumque non tamquam creatorem materiae, sed tamquam artificem ad exemplar, hoc est ideam intendentem fecisse mundum de materia, quam uocant* ὕλην, etc.

[8] Ya a comienzos del siglo XII Philippe de Thaon *(Computus*, ed. Mall, versos 1191 y 1517) introdujo a Macrobio en la poesía didáctica en lengua vulgar.

[9] Para el estudio de Bernardo Silvestre es de fundamental importancia la investigación de Edmond Faral en *Studi Medievali* (nueva serie, IX, 1936, pp. 69-88). Faral parece no haber conocido el estudio de Bliemetzrieder *(Adelhard von Bath*, Munich, 1935, pp. 213-242) acerca del *Mathematicus*.

[10] Empleamos la edición de C. S. Barach y J. Wrobel citada en la bibliografía. Los editores confunden a Bernardo Silvestre con Bernardo de Chartres.

el *Megacosmus* y el *Microcosmus*. Al comienzo, Silvestre describe el estado de la materia *(silua;* de ahí su sobrenombre de *Siluestris):* el caos informe, que aspira a una ordenación harmoniosa; es la "oscura vida del subfondo terrestre, en espera de despliegue".[11] Natura se queja ante Noys (= griego νοῦς), emanación femenina de la divinidad. En cuanto "entendimiento del sumo Dios" (p. 13, línea 152) y en cuanto Providencia (p. 5, 17), Noys contempla, como en un espejo, el curso predestinado de los tiempos, la aparición de los héroes culturales y de las figuras ejemplares sobresalientes. La selección es significativa; Foróneo, primer legislador y rey de Grecia, inicia el desfile (era conocido por la *Ciudad de Dios* de San Agustín, XVIII, II, por las *Etimologías* de San Isidoro, VI, I, y por los mitógrafos); después de él, vienen los hermanos rivales de Tebas; Faetonte, que murió abrasado; Deucalión, que se salvó del diluvio; Codro, un pobre diablo mencionado por Juvenal, I, II (hoy se suele leer *Cordus),* y Creso; el adúltero Paris y el casto Hipólito; Príamo y el valiente guerrero Turno (de la *Eneida).* Como parejas suplementarias se unen a las anteriores el astuto Ulises y el vigoroso Hércules; Pólux, el primer pugilista, y Tifis, el primer piloto; Cicerón, como orador, y Tales de Mileto, como geómetra; el poeta Marón (Virgilio) y el escultor Mirón; el sabio Platón y el guerrero Aquiles; Nerón, amante de pompas,[12] y el generoso Tito; en penúltimo lugar, la Virgen María; en último, el papa Eugenio III, en cuyo tiempo escribía Bernardo Silvestre. Todas estas figuras están predestinadas por los astros *(praeiacet in stellis series).*[13] Noys y su poeta parecen conceder mayor importancia a Foróneo, a Pa-

[11] Tomo esta expresión de un trabajo de Pascual Jordan intitulado *Die Stellung der Naturwissenschaft zur religiösen Frage,* que trata el tema de la Naturaleza como creación (revista *Universitas,* Tubinga, enero de 1947). "No cabe duda —dice— que en el suceder anorgánico casi todo ocurre de hecho en un causalismo fatal. Pero a pesar de esto, nuestra mirada, agudizada por la física atómica, también encuentra en el mundo anorgánico *huellas* al menos de aquello que hemos dado en llamar libertad y que hemos definido científicamente. Los medios de la ciencia natural no nos permiten, claro está, decidir si esa libertad es sólo la etapa inferior de aquella libertad creadora que vemos plenamente desarrollada en el hombre —oscura vida del subfondo terrestre, en espera de despliegue— o si es huella y manifestación de lo que en sentido religioso llamamos creación o disposición."

[12] La valoración positiva de Nerón debe estar tomada de fuentes paganas del siglo IV. Cf. A. Alföldi, *Die Kontorniaten,* 1943, p. 59.

[13] Chaucer *(The tale of the Man of Lawe,* versos 197 *ss.)* considera predestinadas por los astros la muerte de Héctor, la de Aquiles y la de César, la guerra tebana, y la existencia de Hércules, Sansón, Turno, Sócrates.

ris, a Pólux y a sus compañeros que a la historia de la Salvación cristiana y a su prefiguración en el Antiguo Testamento. La historia universal se convierte en un desfile de figuras ejemplares retóricas.

Emanaciones de Noys son Endelechia (p. 13, 168), esto es, la Entelequía aristotélica,[14] y el Alma del mundo, eslabones ambas de la "cadena dorada",[15] de la cual hacen surgir al cielo, como éste hace surgir a los astros y los astros al mundo (p. 31, 76). Por encima de los cielos vive el "Dios extra-mundano"; en el cielo reina Noys, entre querubines y serafines; siguen los coros de ángeles inferiores, las estrellas fijas, las constelaciones, los signos del zodíaco, los planetas, todo esto en más de cincuenta dísticos. La descripción del mundo aparece en forma de catálogo en verso. De las veinticuatro montañas, más de veinte están tomadas de poetas antiguos (como excepción aparece el monte Sinaí, en honor de Moisés): la cultura retórica exige saber que el Eta es sepulcro de Hércules, que el Ródope es lugar preferido de los cantores y el Fóloe la patria de los centauros. Los animales están enumerados de acuerdo con su tamaño, comenzando por el más grande; entre el elefante y la musaraña se encuentran, por ejemplo, el onagro, que niega sus servicios al hombre, y el lince, cuya orina se convierte en piedra preciosa al endurecerse. Los ríos famosos son el Eufrates (por Semíramis), el Tigris (por la derrota de Craso), el Nilo (en cuyas riberas murió Pompeyo)... Estos ríos se citan también en la Biblia, pero Silvestre prefiere las reminiscencias clásicas; como aguas bíblicas menciona sólo el estanque de Siloé y el Jordán. La selección de árboles sigue el mismo principio: el ciprés, el roble, el loto, el sicómoro, el mirto consagrado a Venus y el laurel querido de Apolo se mezclan con los árboles de los bosques nórdicos; la selva más noble es (a causa del Helicón) la de Beocia, creada "para complacer a los poetas",

14 Término tomado de Marciano Capela: *Aristoteles per caeli culmina Entelechiam scrupulosius requirebat* (ed. Dick, col. Teubner, Leipzig, 1925, p. 78, 17). En todos los manuscritos de Gregorio Silvestre se lee *endelechia*. El grupo *ut* del griego antiguo se convierte, en el moderno, en *nd*.

15 Los sistemas emanatistas de la tardía Antigüedad y los que les sucedieron hablan a menudo de la llamada *aurea catena Homeri* (cf. *Iliada*, VIII, 19). Véase Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, II, VII (*Werke*, XXIII, p. 153); A. O. Lovejoy, *The great chain of being*, Cambridge, Mass., 1936; Emil Wolff, *Die goldene Kette. Die "aurea catena Homeri" in der englischen Literatur von Chaucer bis Wordsworth*, Hamburgo, 1947.

tal como el Ida se creó para proporcionar maderas para el barco de Paris, sin el cual no habría habido guerra troyana ni Homero. El bosquecillo de Academo tuvo que existir para que lo habitara Platón. Las legumbres y las plantas no tienen justificación poética, pero sí medicinal: el hisopo es yerba pectoral, la mostaza y el satirión son afrodisíacos (también en el catálogo de los peces hay uno que da a los ancianos fuerzas para participar de nuevo en los combates de Venus). De este modo, todo el cosmos está bien organizado; es eterno, porque ha surgido de causas eternas.

Natura ensalza su propia obra: ha dado forma a la materia y señalado su ruta a los astros; ha sembrado en la tierra la semilla de la vida. Se propone en seguida coronar la creación formando al hombre; pero necesita ayuda. Noys le aconseja consultar a Urania y a Physis. Natura recorre entonces los recintos celestiales. En el límite supremo del firmamento está el recinto *aplanon (aplanes*[16] en Macrobio, *Commentarium in Somnium Scipionis*, I, XI, 8), que, formado con el quinto elemento, es inalterable, y se llama también "omniforme" *(pantomorphos);* Natura encuentra allí a un "Usiarca" (señor de planetas) y a un Genio que se dedica a escribir. Urania saluda a Natura como a hermana carnal, y asciende con ella al lugar más santo del cielo, a la morada de la divinidad suprema, llamada Tugatón, palabra en que reconocemos la idea platónica del bien.[17] Ya Macrobio *(op. cit.*, I, II, 14) había llamado a esa divinidad "el primero y el más alto de todos los dioses". Las diosas hacen una oración, encomendándose a la "Majestad trina y una". En seguida comienza el descenso a través de los cielos planetarios; cada uno de ellos tiene su "usiarca", que es un dios pagano; el cielo solar, hermoseado por Faetonte y Psique, fascina a las viajeras. Se acercan luego al círculo de Venus y Cupido y a los Campos Elisios, para descender después a la región lunar, que separa el éter puro de la turbia atmósfera terrestre. Es el centro de la cadena dorada, el ombligo del mundo superior y del inferior. La región lunar está habitada por millares de espíritus jubilosos, ángeles y antiguos dioses de los bosques, de los campos, del mar. En el Granusion, paraje ameno perfumado por todas las flores y plantas del Oriente, habita Physis con sus hijas, Theoria y Praxis. Noys

[16] ἀπλανής ('no errante') significa 'estrella fija'.
[17] *Tugaton* = τὸ ἀγαθόν.

se une a las viajeras, y esboza la idea del hombre. El hombre, dice, ha de ser a la vez divino y terreno; el curso de los astros será ejemplo de su vida; contemplará el cosmos, dominará la tierra y, a su muerte, ascenderá al éter. Juntas, Urania, Physis y Natura hacen al hombre, una vez que Noys les ha entregado el Espejo de la Providencia, la Tabla del Destino y el Libro de los Recuerdos. La obra termina con una descripción poética del hombre, de sus órganos externos e internos y del objeto de cada uno. Concluye con un elogio de los órganos viriles de la generación, cuyo empleo "es agradable y cómodo, siempre que se haga cuando, como y cuanto es necesario"; esos órganos luchan contra la muerte, renuevan la naturaleza y propagan la especie; impiden el retorno del caos. La obra de Bernardo Silvestre regresa de este modo a su punto de partida; queda demostrado el reflejo del macrocosmos en el microcosmos.

Esta obra verdaderamente original merece un examen detenido. Es uno de los eslabones de la "cadena dorada" que liga a la Antigüedad tardía con el Renacimiento del siglo XII.[18] En ella se funda la especulación de Alain de Lille, y además la serie de poéticas latinas que comienza hacia 1170 con la de Mateo de Vendôme [19] y se prolonga hasta entrado el siglo XIII. Eberardo el Alemán incorpora la obra de Silvestre al canon de los autores leídos en las escuelas (Faral, *Les arts poétiques*, p. 361, verso 684).

Se suele hablar hoy del humanismo del siglo XII, pero sin distinguir entre sus diversos aspectos. A Juan de Salisbury se le considera, y con razón, como su representante más puro. Salisbury es humanista cristiano, pero frente a él está Bernardo Silvestre, humanista pagano, que no adopta sino los elementos más imprescindibles del cristianismo. La imagen de la historia, la geografía, la botánica de Silvestre están inspiradas en la poesía romana. Su Natura es la misma de Claudiano; interviene con su queja en el curso del mundo *(Natura plangens)*; preside a la ge-

[18] Un testimonio de la popularidad del *De uniuersitate mundi* es el hecho de que se nos haya conservado en más de veinticinco manuscritos. Los editores de 1876 sólo conocieron dos. Para Gervasio de Melkley (nacido hacia 1185, vivo aún en 1220), Bernardo Silvestre es autoridad retórica *(Studi Medievali*, n. s., IX, 1936, pp. 68-69). Todavía Boccaccio cita el *Megacosmos* en su comentario de Dante (ed. D. Guerri, Bari, I, 1918, p. 233).

[19] Fué discípulo de Bernardo Silvestre: *Me docuit dictare decus Turonense: magister / Siluestris, studi gemma, scolaris honor (Sitzungsberichte* de Munich, 1872, p. 581).

neración de todos los seres vivos; es regazo que procrea incesantemente: *mater generationis*.[20] Como hija de Noys, "diosa nacida de Dios", participa de la esencia de la divinidad, pero está a la vez ligada a la materia. Nos encontramos frente a una imagen sincrética del mundo; hay en él dioses superiores e inferiores, emanaciones, espíritus astrales y naturales, todo ello penetrado del ambiente de un culto a la fertilidad que mezcla lo religioso con lo sexual.

No encontramos nada análogo en la Edad Media, a no ser las insinuaciones de ciertos relatos novelescos sobre el Santo Grial: el joven héroe de la leyenda llega a una tierra desierta, donde se han secado las fuentes y se ha acabado la vida; su soberano, el doliente rey de los pescadores, sólo continúa existiendo gracias al cáliz maravilloso, el Santo Grial. ¿En qué consiste su enfermedad? Algunas versiones la encubren con eufemismos, otras la revelan abiertamente: es la pérdida de la virilidad; el rey tiene el mismo mal que se simboliza con la mutilación de Atis el frigio y con la herida mortal de Adonis. La curación del rey-sacerdote salvará a la tierra agonizante, porque su enfermedad es la causa de que la tierra se haya secado. Ciertos cultos antiguos de la vegetación parecen haberse fundido en la tardía Antigüedad con el simbolismo de la Eucaristía, y parecen haber perdurado de manera esotórica hasta la Edad Media. Este complejo pasó después al ciclo legendario del rey Arturo y al *roman* cortesano; en la mayoría de las versiones tardías de la leyenda del Santo Grial, aunque no en todas, ha perdido por completo su sentido original, debido en parte a la incomprensión de los refundidores y en parte a retoques hechos con tendencia eclesiástica.[21]

La mezcla de la especulación cosmogónica con un elogio de la sexualidad es tan extraña al platonismo como al cristianismo; pero Bernardo Silvestre la halló en el *Asclepius*, tratado incluído entre las obras de Apuleyo,[22] y a éste se le tenía por filósofo

[20] La materia es *Naturae uultus antiquissimus, generationis uterus indefessus* (p. 10, 48); *mater generationis Natura*, p. 53, 31.

[21] Esta concepción de la leyenda del Santo Grial, en la cual no puedo insisitr ahora, fué estudiada independientemente por W. A. Nitze, "The Fisher King in the Grail romances", *Publications of the Modern Language Association*, XXIV, 1909, p. 365) y por Jessie L. Weston, *The legend of Sir Perceval*, vol. II, Londres, 1909, y *From ritual to romance*, Cambridge, 1920. Cf. ahora W. A. Nitze, *Perceval and the Holy Grail. An essay on the romance of Chrétien de Troyes*, Berkeley y Los Ángeles, 1949 *(University of California Publications in Modern Philology*, vol. XXVIII, 5).

[22] Edición de P. Thomas, en *Apulei opera*, col. Teubner, Leipzig, 1908, pp. 36-

platónico. Las coincidencias de Silvestre con el *Asclepius* son muchas y en parte literales. Además, hay en la tardía Antigüedad otras obras que proclaman la omnisexualidad del Dios supremo; así, un himno de Tiberiano, del cual citaremos algunos versos:

Tu genus omne deum, tu rerum causa uigorque,
tu natura omnis, deus innumerabilis unus,
tu sexu plenus toto, tibi nascitur olim
hic deus, hic mundus, domus haec hominumque deumque,
lucens, augusto stellatus flore iuuentae.

Tú eres todos los dioses, tú la causa y vigor de las cosas,
tú la naturaleza toda, dios múltiple y uno,
tú el sexo absoluto; de ti nacieron antaño
este dios, este mundo, esta morada de hombres y dioses
luciente, adornada con la augusta flor de Juventa.

El humanismo pagano de Bernardo Silvestre se inspiró, como hemos visto, en muchas fuentes, y dió después abundante fruto. Pero sólo comprenderemos plenamente su importancia histórica si nos damos cuenta de que incorporó a la cultura cristiana la antigua divinidad de la Naturaleza y de la Fertilidad. En este sentido, es un caso único. Silvestre hizo conscientes los subfondos vitales de esa *iuuentus mundi* que fué el siglo XII.

§ 3. Sodomía

En su viaje por los cielos, la Natura de Bernardo Silvestre visita también el círculo de Mercurio. Ahí encuentra a Cilenio (éste es propiamente un sobrenombre de Mercurio, pero aquí

81. El *Asclepius* es traducción de un original griego; sólo en el siglo XIX se vió que no era de Apuleyo. La edición de Walter Scott, *Hermetica I*, Oxford, 1924, ha sido superada por el *Corpus hermeticum* de A. D. Nock y A. J. Festugière, París, 1945 *(Collection des Universités de France)*, 2 vols. Cf. además *La révélation d'Hermes Trismégiste* de Festugière, I, París, 1944, pp. 67-88. Del *Asclepius* tomó Bernardo Silvestre los usiarcas, los conceptos de *pantomorphos* e *imarmene (De uniuersitate mundi*, p. 32, 123 = *Asclepius*, ed. Thomas, p. 54, 6 *ss.)*; la *malignitas siluestris* (p. 9, 27 = *Asclepius*, p. 50, 24); la consagración religiosa de la procreación *(Asclepius*, p. 56, 21 *ss.)*. Cf. Festugière, "Les dieux ousiarques de l'*Asclépius*", en *Recherches de Science Religieuse*, XXVIII, 1938, p. 175. Es desacertado el intento de Étienne Gilson de ver en la obra de Bernardo Silvestre una interpretación del Génesis. Gilson convierte a Noys en ser masculino, lo equipara al Logos, pasa por alto el aspecto hermético y falsifica de este modo toda la obra *(Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, III, 1928, pp. 5 *ss.)*. Hay que contar además con otras fuentes: el pasaje de la p. 70, 158 *ss.*, corresponde literal e ideológicamente a Maximiano, *Elegía V*, 110 *ss.* (en *Poetae latini minores*, V).

parece ser un personaje distinto; el pasaje es de difícil comprensión), ocupado en crear hermafroditos, bajo el influjo del ardiente Marte o de la "indulgencia de Júpiter" (¿alusión a Ganimedes?) *(De uniuersitate mundi*, p. 45, 166 *ss.)*. El hermafrodito fué en la tardía Antigüedad un tema predilecto de la escultura y de la poesía lírica menor;[23] es uno de los muchos ejemplos de que en el ocaso de la Antigüedad el sincretismo invadió también el terreno sexual. Así se explica probablemente que Bernardo Silvestre señale a esta figura un lugar en las esferas celestiales; sólo una tenue frontera la separa de la pederastia, muy difundida también en la Edad Media. Los escritores eclesiásticos dieron a la pederastia el nombre de sodomía (por el Génesis, XIX, 5), y hablaron de ella muchísimo en los sermones morales. Pero, por otra parte, la pederastia tenía su justificación en la mitología griega (Júpiter, Apolo, Héracles) y en la cultura antigua;[24] y los escritores de la Edad Media la reconocieron a menudo sin inhibiciones y la celebraron en versos.

Una de las perlas de la poesía medieval es el poema de cierto clérigo veronés del siglo IX a un muchacho seducido por un rival:

O admirabile Veneris ydolum,
cuius materiae nichil est friuolum:
Archos te protegat, qui stellas et polum
fecit et maria condidit et solum.
Furis ingenio non sentias dolum:
Cloto te diligat, quae baiulat colum.

Saluto puerum non per ypothesim,
sed firmo pectore deprecor Lachesim,
sororem Atropos, ne curet heresim.
Neptunum comitem habeas et Thetim,
cum uectus fueris per fluuium Athesim.
Quo fugis amabo, cum te dilexerim?
Miser quid faciam, cum te non uiderim?

[23] Fué también un tema muy imitado en el siglo XII. Véase Ludwig Traube, *O Roma nobilis*, Munich, 1891, pp. 317 *ss.*

[24] Marlowe disculpa el amor de Eduardo II por Gaveston aduciendo ejemplos antiguos: *The mightiest kings have had their minions: / Great Alexander loved Hephestion; / the conquering Hercules for Hylas wept; / and for Patroclus stern Achilles drooped. / And not kings only, but the wisest men: / the Roman Tully loved Octavius; / great Socrates wild Alcibiades. / Then let his grace, whose youth is flexible, / and promiseth as much as we can wish, / freely enjoy that vain, light-headed earl (Edward the Second*, I, IV).

Dura materies ex matris ossibus
creauit homines iactis lapidibus.
Ex quibus unus est iste puerulus,
qui lacrimabiles non curat gemitus.
Cum tristis fuero, gaudebit emulus:
ut cerua rugio, cum fugit hinnulus.

Oh admirable vaso de Venus,
en cuyo cuerpo no hay mancha alguna:
Guárdete Aquel que hizo los astros,
cielos y mares, y creó la tierra.
La muerte astuta jamás te alcance;
ámete Cloto, que hila en su rueca.

"¡Guarda a este niño!" Y no hablo en broma:
con pecho firme suplico a Láquesis,
hermana de Átropos, que no te deje.
Neptuno y Tetis vayan contigo,
cuando en tu barco surques el Ádige.
Mas ¿por qué huyes si te amo tanto?
¿Qué haré, cuitado, al ya no verte?

Piedras lanzadas —huesos maternos—
son los humanos, materia dura.
Y así una piedra es este niño,
que mi doliente llanto desdeña.
Mi rival triunfa, y yo estoy triste;
gimo cual cierva que pierde a su hijo.[25]

A pesar de sus galas eruditas, el poema veronés expresa una situación única, verdaderamente vivida. En cambio, cuando los poetas del siglo XII adoptan el mismo tema, es difícil muchas veces saber si están haciendo una *imitatio*[26] de los modelos literarios o si expresan un sentimiento personal. Ovidio (*Amores*, I, 1, 20) había dicho que el objeto de su poesía era

Aut puer aut longas compta puella comas

O niño o muchacha de larga cabellera.[27]

[25] El primer editor de este poema fué G. B. Niebuhr (1829), que lo atribuyó a algún poeta de la Antigüedad tardía. Gregorovius vió en él el lamento de un romano que se despide de su estatua favorita. Véase la nueva edición comentada de Ludwig Traube, en *O Roma nobilis, ed. cit.*, pp. 301 *ss.*

[26] Sobre la *imitatio* cf. *infra*, p. 508 (Dante) y el final del Excurso VI.

[27] Cf. sin embargo, *Ars amatoria*, II, 683.

En la Edad Media, el "o . . . o" de Ovidio se convierte por lo común en un "así como". Baudri de Meun-sur-Loire (1046-1130), abad del monasterio de Bourgueil y más tarde arzobispo de Dol en Bretaña, se justifica con estos versos:

Obiciunt etiam, iuuenum cur more locutus
uirginibus scripsi nec minus et pueris.
Nam scripsi quaedam quae complectuntur amorem;
carminibusque meis sexus uterque placet.

Me achacan también que, hablando cual los jóvenes hablan,
escriba versos a muchachas y a niños.
He escrito, sí, varias cosas donde amor es el tema,
y a mis versos les gusta el uno y otro sexo.

Un contemporáneo de Baudri, Marbod de Rennes (hacia 1035-1123), rector de la escuela catedralicia de Angers, más tarde obispo de Rennes, se arrepiente en su ancianidad de los yerros juveniles *(PL*, CLXXI, col. 1656 AB):

Errabat mea mens feruore libidinis amens...
quid quod pupilla mihi carior ille uel illa?
Ergo maneto foris, puer aliger, auctor amoris!
Nullus in aede mea tibi sit locus, o Cytherea!
Displicet amplexus utriusque quidem mihi sexus.

Loca erraba mi mente, presa de ardor de placeres...
¿No amé por ventura a ellos o a ellas más que a mis ojos?
¡Pero ahora, alado niño, autor del amor, queda fuera,
y lugar para ti, Citerea, no lo haya en mi casa!
Los abrazos de un sexo y del otro ya no me deleitan.

Hilario, escolar vagante, de quien sólo sabemos que hacia 1125 estudió con Abelardo (su patria y demás datos biográficos son desconocidos), nos ha legado un tomito de poesías, en que convergen la religiosidad y la alegría de vivir, la efusión lírica y el relato de los milagros de San Nicolás. Escribe cartas en verso a monjas y también a efebos hermosos; bástenos esta muestra *(Hilarii uersus et ludi*, ed. L. B. Fuller, Nueva York, 1929, p. 70):

Crinis flauus, os decorum ceruixque candidula,
sermo blandus et suauis; sed quid laudem singula?

Totus pulcher et decorus, nec est ni te macula,
sed uacare castitati talis nequit formula...

Crede mihi, si redirent prisca Iouis secula,
Ganimedes iam non foret ipsius uernacula,
sed tu, raptus in supernis, grata luce pocula,
gratiora quidem nocte Joui dares oscula.

Pelo rubio, rostro hermoso, cuello blanco y tierno,
suave y blanda voz... Mas ¿cómo describirte intento?
Eres todo lindo y dulce, no hay en ti defecto,
mas no puedes vivir casto, puesto que eres bello.

Te lo juro, si volvieran de Jove los tiempos,
ya no fuera Ganimedes su gentil copero:
tú sirvieras dulces vasos, preso allá en el cielo,
y en la noche al dios le dieras aun más dulces besos.

Los textos citados son testimonio de que, a fines del siglo XI y comienzos del XII, ni siquiera el alto clero se sentía atado por prejuicios en cuestiones eróticas; esto, claro está, no era regla general, pero sí cosa común en los círculos humanistas.[28] A Ber-

[28] De esos mismos círculos brotó un debate anónimo entre Ganimedes y Helena, en el cual se discute qué cosa es mejor, el amor de las muchachas o el de los muchachos; la cuestión se plantea ante un concilio de dioses en el cual participa también la Naturaleza. Según Walther *(Das Streitgedicht)*, este debate es de comienzos del siglo XII; pero como en el palacio de Júpiter aparecen la Naturaleza, la Razón y la Providencia *(quam Naturae genitor mente gerit pura*, estr. 14) y participan allá en la obra de la Creación, el poema debe de estar inspirado en Bernardo Silvestre: *Iouis in palatio genitrix Natura / de secreta cogitans rerum genitura / hilem* [*hylen* = *siluam*] *multifaria uestiens figura / certo res sub pondere creat et mensura* (estr. 13). La alusión al Libro de la Sabiduría, XI, 21 *(omnia in mensura et numero et pondere disposuisti)* es la única huella de pensamiento judeo-cristiano que se observa en el poema. La pederastia se recomienda con estos argumentos: *Ludus hic quem ludimus, a dis est inuentus / et ab optimatibus adhuc est retentus* (estr. 30), y *Rustici, qui pecudes possunt appellari, / hii cum mulieribus debent inquinari* (estr. 34). El debate erótico es, pues, reflejo de las diferencias sociales: por una parte el clero (o, digamos, las clases dominantes) y por otra el vulgo rústico; porque la expresión *optimates* (estr. 30) se explica en seguida de este modo: *Approbatis opus hoc scimus approbatum, / nam qui mundi regimen tenent et primatum, / qui censores arguunt mores et peccatum, / hii non spernunt pueri femur leuigatum* (estr. 40), lo cual parece aludir a los grandes señores laicos y religiosos. La comparación de las maneras del amor es un tópico helenístico (Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, p. 22, nota 2); más tarde se encuentra en Plutarco, en el Pseudo-Luciano, en Aquiles Tacio, en la *AP*, V, 64 y 115, en las *Mil y una noches* (Noche 420), en el Bizancio del siglo XIII (Juan Catrario). También se encontrará una comparación de las maneras del amor en la conversación de Goethe con Riemer, 1808 (W. von Biedermann, *Goethes Gespräche*, 2ª ed., Leipzig, 1909-1911, V, p. 74). El poema está estudiado en la obra citada de Hans Walther, pp. 141-142. Walther considera muy posible un "lejano parentesco" con el Pseudo-Luciano. Quede mencionado, a título de curiosidad, que según Wilhelm

nardo Silvestre hay que comprenderlo justamente dentro de esta atmósfera. Al lado de tal despreocupación había, como es natural, quejas contra el vicio; en ningún otro punto fué tan irreconciliable la posición humanística con la doctrina cristiana. Las quejas comienzan ya en el siglo VI, y después reaparecen en el IX;[29] a partir de 1150 se encuentran en mayor número.

§ 4. Alain de Lille

Alain de Lille (nacido hacia 1128 en Lille, muerto en 1202 en Císter) es una de las figuras más notables del siglo XII. Es poeta de grandioso vigor verbal; es teólogo especulativo, que da con nuevas fuentes. En la Edad Media se le llamaba *Doctor uniuersalis*, como más tarde a San Alberto Magno.[30] Sus principales obras literarias son el *Planctus Naturae* y el *Anticlaudianus*.

Wattenbach, el autor debió ser del sur de Francia, puesto que menciona olivos y pinos (cf. *infra*, p. 264). Muy característicos son también los núms. 95 y 127 de los *Carmina Burana*; cf. el ensayo de Otto Schumann en *ZfdA*, LXIII, pp. 91-99. Véanse además Wilhelm Meyer, *Die Arundelsammlung mittellateinischer Lieder*, Berlin, 1908, pp. 27-28, y *Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV*, ed. C. Erdmann y N. Fickermann, Weimar, 1950 *(MGH)*, p. 179. H.-I. Marrou dice en la *Revue du Moyen Âge Latin*, 1947, pp. 88-89: *La science ne doit rien ignorer, et l'étude de la pédérastie antique nous a révélé des aperçus si remarquables sur l'âme grecque qu'on doit tenir pour assuré qu'une étude analogue portant sur l'époque médiévale ne serait pas moins utile.*

[29] Gildas (hacia 500-570), *De excidio et conquestu Britanniae*, caps. XXVIII y XXIX; un anónimo del siglo IX *(NA*, XIII, 1888, p. 358); hacia 897, Abbón de St. Germain *(Poetae*, IV, p. 115, 603). Véanse más ejemplos en E. Dümmler, *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, 1878, pp. 256 *ss.*, y en Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, 2ª ed., Leipzig, 1889, I, p. 585. Cf. el artículo de Edmond Faral en *Romania*, 1911, p. 213, nota. 1. Juan de Salisbury, *Policraticus*, I, p. 219, 16 *ss.* J. S. P. Tatlock, *The legendary history of Britain*, University of California Press, 1950, pp. 352 *ss.*

[30] Según Eduard Norden, Alain de Lille es "el más loco de todos los estilistas" *(Die antike Kunstprosa*, p. 638, nota 1). Más acertado, Karl Strecker lo llama "genio estilístico y lingüístico" *(Historische Vierteljahrsschrift*, XXVII, p. 159). Alain de Lille es el primero que cita el *Liber de causis*. "Este libro contiene extractos literales de la *Institutio theologica* de Proclo; lo escribió un musulmán que vivió hacia 850, más allá del Eufrates, y que parece haber tenido a la vista la traducción árabe de la *Stoichéiosis theologiké*, obra de un discípulo de Proclo. El libro mismo se escribió originalmente en árabe; dándolo por obra de Aristóteles, lo tradujo al latín Gerardo de Cremona, en Toledo, entre 1167 y 1187. San Alberto Magno lo atribuyó a cierto David Judaeus, . . .pero, pese a la autoridad de San Alberto y de Santo Tomás, se siguió considerando durante mucho tiempo como obra de Aristóteles" (Friedrich Überweg y Bernhard Geyer, *Die patristische und scholastische Philosophie*, Berlin, 1928, p. 303). Alain de Lille conoce además el pseudo-hermético "Libro de los veinticuatro filósofos", del cual toma la tesis de que *Deus est sphaera intellegibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*. Cf. Überweg-Geyer, *op. cit.*, p. 247, y M. de Candillac en la *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation*, 1943, pp. 32 *ss.* Véase además *infra*, p. 506 *s.* Dante pondrá esta definición en boca del Amor.

"Lamentación de la Naturaleza": con este título, Alain de Lille revela los lazos que lo unen a Bernardo Silvestre y a Claudiano; pero Alain tenía que buscar un nuevo motivo para esa queja, y lo halló en la sodomía. Desde el punto de vista formal, también el *Planctus Naturae* es mezcla de prosa y verso. La Naturaleza se describe a la manera de Marciano Capela, pero con mayor ornamentación retórica (la descripción del tocado y de los ropajes ocupa más de diez páginas). La Naturaleza ha creado al hombre tomando por modelo el macrocosmos; y así como los planetas giran en dirección contraria al firmamento, así también se contradicen en el hombre la sensualidad y la razón. Este conflicto tiene una finalidad: la de acrisolar y premiar al hombre. El cosmos es un Estado grandioso donde Dios domina como eterno emperador, donde los ángeles obran y los hombres obedecen. La Naturaleza se reconoce humilde discípula de Dios; la obra de Dios es perfecta: la de ella imperfecta; Dios es *innascibilis*, no tiene nacimiento: ella sí ha nacido. El hombre nace gracias a la Naturaleza y renace gracias a Dios *(homo mea actione nascitur, Dei auctoritate renascitur)*. La Naturaleza no tiene que ver con la teología; las enseñanzas de ambas no son opuestas, sino distintas *(non aduersa, sed diuersa)*. La Naturaleza "acuña las ideas puras de Noys".[31] Todas las criaturas la obedecen, excepto el hombre: el hombre invierte el orden del amor sexual; la Naturaleza lo había puesto al cuidado de Venus, de su esposo Himeneo y de su hijo Cupido, pero Venus cometió adulterio con Antígamo ('Enemigo del Matrimonio') y tuvo de él un hijo bastardo, Jocus (el Juego). El engañado Himeneo aparece a la derecha de la Naturaleza; tras él va, llorando, la Castidad. La Naturaleza llama al sacerdote Genius,[32] que dibuja en un pergamino las imágenes

---

El *Asclepius*, según Alain de Lille, es un *logos tileos* (= *teleiós)*. Trata de comprender el misterio de la Trinidad mediante una especulación pitagórica de números. Cf. el *Corpus hermeticum* de A. D. Nock y A. Festugière, París, 1945, II, pp. 276 *ss*. Alain de Lille conoce la palabra arábiga *çifr* 'cero'. Del murciélago dice que en el reino de las aves *ciphri locum obtinebat (SP*, II, p. 439).

31 Éste es el único lugar en que menciona a Noys.

32 Hasta ahora no se había descubierto el origen de Genius (cf. Huizinga, en *Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeeling Letterkunde*, Deel 74, Serie B, 1932, p. 139). Ya en Bernardo Silvestre *(De uniuersitate mundi*, p. 38, 92, y p. 49, 82), Genius era escriba, espíritu protector y dios de la vegetación (p. 53, 32). En su comentario a la *Eneida*, VI, 119, Silvestre llama a Genius *humanae naturae deus*, siguiendo a Horacio, *Epístolas*, II, II, 187: *Genius, natale comes qui temperat astrum, / Naturae deus humanae*. Silvestre combinó esto con la frase de San

de las cosas. Los antiguos personajes ejemplares aparecen como ideas prefiguradas; Helena es imagen de la hermosura, Turno de la osadía, Hércules de la fuerza, Capaneo de la estatura gigantesca, Ulises de la astucia, Catón de la austeridad, Platón del ingenio, Cicerón de la elocuencia, Aristóteles de la filosofía. Como ejemplos del error aparecen Tersites, el enamorado Paris, el mentiroso Sinón,[33] y Ennio y Pacuvio, antiguos poetas romanos desdeñados por los poetas del siglo de Augusto. La obra termina con un solemne anatema que Genius lanza contra todos los pecadores. El autor despierta: todo ha sido una visión, contemplada en estado de arrobamiento.

Alain de Lille toma de Bernardo Silvestre la concepción de la Naturaleza, pero le hace unos retoques con tendencia cristiana. La Naturaleza sigue siendo instancia intermedia entre Dios y el hombre, pero se subordina humildemente a Dios; no es ya la madre engendradora, sino una doncella recatada. Queda suprimida la cadena dorada de las emanaciones, y limitadas y separadas una de otra la teología y la filosofía natural. Las relaciones ontológicas se ilustran con metáforas gramaticales: el poder de Dios es el superlativo, la Naturaleza es el comparativo y los hombres el positivo; la aberración del amor sexual es un metaplasmo "exagerado".

De mucha mayor importancia es el *Anticlaudianus de Antirufino* (escrito en 1182 o 1183). Tal es su título completo; no hay que entenderlo como una réplica a la manera del *Antilucrecio* del Cardenal de Polignac (1661-1742) o del *Anti-Maquiavelo* de Federico el Grande, sino como paralelo del poema *In Rufinum* de Claudiano. Rufino de Aquitania había llegado a ser ministro omnipotente de Teodosio. Era, como dice Gibbon, un "odioso favorito, que en una época de divisiones civiles y religiosas mereció que todos los partidos lo acusasen de todos los crímenes". Para describir al horrendo monstruo que en el año 395

Isidoro *(Etimologías,* VIII, xi, 88): *Genium dicunt quod quasi uim habeat omnium rerum gignendarum* (cf. San Agustín, *De ciuitate Dei,* VII, xiii). El sacerdote Genius tuvo larga vida. En Jean Lemaire de Belges *(La concorde des deux langages,* 1512) es arcipreste del templo de Venus; en Spenser, portero del jardín de Adonis *(The Faerie Queene,* III, vi, 31): *A thousand, thousand naked babes attend / about him day and night, which doe require, / that he with fleshly weedes would them attire.*

33 Las mentiras de Sinón ocasionaron la caída de Troya *(Eneida,* II, 76 *ss.)*; por eso, Dante lo pone en el infierno *(Inferno,* XXX, 91). Respecto a Ennio y Pacuvio, cf. Horacio, *Epístolas,* II, 1, 50-55.

fué muerto en Bizancio por los soldados godos y pisoteado por la muchedumbre, Claudiano había hecho alarde de un gran aparato mitológico: la furia Alecto, indignada por la dichosa paz que reina en el mundo, convoca a todos los vicios y males en infernal concilio a fin de tramar la venganza; por recomendación de Megera, confían la destrucción de la tierra a Rufino, en quien se personifica toda la maldad diabólica. A este Rufino, radicalmente malo, Alain de Lille contrapone su Antirrufino, el hombre ideal.

El prólogo del *Anticlaudiano*, escrito en prosa, es documento de gran interés. A partir de 1170, se manifiesta en el campo de la poesía latina una oposición entre los humanistas partidarios de la poesía antigua y los *moderni*. También los modernos escriben en latín —nunca se habla en estos debates de la literatura en lengua vulgar—, pero representan una poética "nueva"; hacen gala de un virtuosismo estilístico que han aprendido en la dialéctica, y se creen por eso superiores a los "antiguos". Alain de Lille rechaza la manera moderna *(modernorum ruditatem)* y, recordando una frase de Bernardo de Chartres (muerto entre 1126 y 1130), dice que los modernos son enanos encaramados en hombros de gigantes. El *Anticlaudiano*, dice Alain de Lille, es poesía científica, es compendio de las siete artes; pero a ellas viene a sumarse la revelación celestial *(theophanicae coelestis emblema)*. El autor repudia a los lectores que no superan la sensualidad para elevarse a la razón, que van en pos de sueños delirantes y se complacen en patrañas poéticas; desea lectores afanosos de llegar, por el camino de la razón, a la contemplación de las ideas divinas *(ad intuitum supercoelestium formarum)*.[34] He aquí el programa de un nuevo género poético, la epopeya filosófico-teológica. Lo que distingue a ésta del poema didáctico de contenido científico o filosófico es que el ascenso desde la razón hasta las "regiones en que habitan las formas puras" se hace mediante un hilo de acción épica. Alain de Lille rechaza por eso la epopeya mitológica e histórica, renovada en esa misma época por José de Exe-

[34] La terminología teológica del *Anticlaudiano* coincide —cosa que no se ha notado— con la de las *Regulae de sacra theologia* del mismo Alain de Lille. La teología es *supercoelestis scientia (PL*, CCX, col. 621 B), porque *supercoeleste est deus* (col. 623 D). Los axiomas teológicos pueden llamarse reglas, máximas (col. 621 C), o bien *emblemata, quia puriore mentis acumine comprehenduntur* (col. 622 A).

ter *(De bello troiano)* y por Gautier de Châtillon *(Alexandreis)*, y los trata a ambos desdeñosamente.[35]

La Naturaleza propone la creación de un hombre perfecto, y convoca para eso a sus hermanas celestiales, la Concordia, la Abundancia, la Benevolencia, la Juventud, la Risa, el Pudor, la Modestia, la Razón, la Honestidad, la Gracia, la Prudencia, la Piedad, la Fe, la Generosidad, la Nobleza. Se reúnen todas en el reino de Natura, jardín de eterna primavera, rodeado de selváticos muros; en medio de él se yergue el palacio de la dueña, adornado de pinturas que representan a doce héroes culturales y figuras ejemplares: Aristóteles, Platón ("más divino"), Séneca, Ptolomeo, Cicerón, Virgilio, Hércules, Ulises, Tito, Turno, Hipólito, Citerea. En esos aposentos se reúne el celestial concilio. Natura da a conocer el programa: creación de un nuevo hombre, que sea a la vez hombre y dios. La Prudencia elogia el plan, pero dice que el alma tendrá que ser hechura de un artesano superior, y que por lo tanto ella se retira de la empresa; esto causa algún desconcierto. La Razón, hermana mayor de la Prudencia, aconseja acudir a Phronesis, la Sabiduría (más tarde llamada también Sophia), para quien no tienen secreto los misterios divinos. La Concordia aprueba la idea y así vuelve a reinar la harmonía.

Siete hermosas doncellas personifican los dones de Phronesis y la asisten; ella les ordena preparar el carro en que han de hacer el viaje por los cielos para penetrar los secretos de Noys y la voluntad del Artífice supremo. La Gramática forja el timón, la Dialéctica el eje, la Retórica dora las piezas y la Aritmética, la Música, la Geometría y la Astronomía preparan las cuatro ruedas;[36] los cinco sentidos se enganchan a guisa de caballos. Phronesis, Ratio y Prudentia ascienden por todas las esferas celestes

[35] *Illic pannoso plebescit carmine noster / Ennius, et Priami fortunas intonat; illic / Maeuius in coelos audens os ponere mutum / gesta ducis Macedum tenebrosi carminis umbra / pingere dum temptat...* (*SP*, II, p. 279; o *PL*, CCX, col. 492 A).

[36] El carro alegórico es tema favorito de los siglos XII y XIII. Las virtudes cardinales son las ruedas del carro en que el alma se dirige al cielo (Hildeberto de Lavardin, *PL*, CLXXI, cols. 163-166). También la ciencia es un carro (Gautier de Châtillon, *Moralisch-satirische Gedichte*, p. 68, estr. 22). El ovidiano carro del sol tiene por timón a la Gramática, por eje a la Lógica, etc. (Juan de Garlandia, *Integumenta Ouidii*, ed. F. Ghisalberti, 1933, verso 121). Dante describe el carro triunfal de la Iglesia: junto a la rueda derecha danzan las virtudes teologales; junto a la izquierda, las cardinales *(Purgatorio*, XXIX, 121 *ss.)*. El carro tiene antecedentes antiguos (Parménides, *Carro de las Musas)* y también bíblicos (Ezequiel, I, 1 *ss.)*.

hasta llegar a la Teología, que bebe en la fuente del espíritu divino *(haurit mente noym, diuini flaminis haustu ebria)*. Phronesis expone a la Teología el deseo de Natura y le ruega que le muestre el camino que conduce al palacio del "supremo Júpiter" (Dante: *sommo Giove)*. Para llegar allí tiene que dejar atrás el carruaje y los caballos, tiene que abandonar a Ratio. En este lugar *(SP*, II, p. 354) —el punto medio de la obra— se hace una pausa; el poeta se prepara para un canto más sublime.

Phronesis asciende por el cielo de cristal hasta llegar al Empíreo, sede de los coros angélicos, de los bienaventurados y de la Virgen María. Entre los bienaventurados sobresalen Abraham, San Pedro, San Pablo, San Lorenzo y San Vicente de Lérins. En el palacio de Dios están representadas las ideas, las causas y los motivos eternos de todo lo creado; se ven, entre otras cosas, la hermosura de Adonis, la misión cultural de Ulises, de Cicerón, de Tifis, de Pólux, de Catón, de Ovidio, etc. De una fuente resplandeciente nace un arroyo, de éste un río, los tres de idéntica sustancia e idéntico resplandor; son a la vez agua y luz *(SP*, II, p. 373). La majestad de Dios accede a la petición de Phronesis; hace que Noys dé forma a la idea de un alma perfecta, y Dios le pone su sello. Como es de rigor, están allí presentes las Parcas. Phronesis unge al alma con un bálsamo que la protegerá contra las influencias nefastas de los planetas por cuyas esferas pasarán en el viaje de regreso.

La Naturaleza puede ahora poner manos a la obra. Para dar albergue al alma busca los mejores materiales, y crea un cuerpo que puede parangonarse con el de Narciso y Adonis. Cada una de sus hermanas celestiales ofrece sus dones; hasta la Fortuna, mudable de suyo, se muestra favorable. La Fama divulga entre los hombres la extraordinaria noticia; cuando Alecto la oye, convoca en el Tártaro a todos los vicios y plagas de la humanidad. Como no existe un nuevo Rufino, toda la chusma diabólica se lanza al ataque; pero la Natura moviliza a las virtudes, y —lo mismo que en la *Psychomachia* de Prudencio— las virtudes entablan la lucha contra los vicios. El nuevo hombre, Iuuenis ('Joven'), queda al fin victorioso; los males se retiran al mundo inferior; el amor y la harmonía reinan nuevamente sobre la tierra; los campos y las vides ofrecen sus frutos sin necesidad de cultivo y los rosales florecen sin espinas.

Del *Anticlaudiano* han desaparecido la figura de Genius y las disquisiciones sobre el amor sexual y la procreación. Los retoques cristianos, sensibles ya en el *Planctus*, están aquí más acentuados. El naturalismo optimista de Bernardo Silvestre se conserva, sin embargo, en sus rasgos más esenciales. La hechura del hombre perfecto es obra de la Naturaleza. El siglo XII, creador de la primera poesía amorosa de los tiempos nuevos, tenía acerca del mundo un concepto fundado en el cristianismo, dominado por él, y enriquecido por el platonismo y el humanismo; dentro de este concepto, la función de la Naturaleza debía comprenderse como un intento de acomodar en el orden divino las fuerzas y los impulsos vitales. Pero también en el *Anticlaudiano* podemos ver elementos extracristianos: la Pasión de Cristo no parece haber tenido fruto: el único remedio es crear un nuevo hombre, que haga volver la Edad de Oro. En nuestros días, el *Doctor uniuersalis* no obtendría licencia de la Iglesia para imprimir su obra.[37]

Para apreciar históricamente la cosmogonía platonizante de un Bernardo Silvestre y de un Alain de Lille hay que conocer la réplica del cisterciense Ernaldo de Bonneval (muerto después de 1156) (*PL*, CLXXXIX, col. 1515 A):

> Nada confuso, nada informe hubo nunca en Dios, porque la sustancia de las cosas, en el momento mismo de ser creada, quedó distribuída adecuadamente en especies. El primer capítulo del Génesis anula y refuta todo cuanto los filósofos han especulado acerca de la eternidad del mundo, acerca de la materia, de las ideas y de esa alma del mundo que llaman *Noys*.[38]

Así debía hablar la ortodoxia. Pero a Ernaldo de Bonneval sólo se le conoce en cuanto biógrafo de San Bernardo de Claravalle; las historias de la filosofía medieval no lo mencionan: su ortodoxa exégesis no pudo nada contra el vuelo espiritual de Alain de Lille.

[37] Todavía Chaucer y Spenser consideran a Alain de Lille como autoridad. Cf. *The Faerie Queene*, VII, I, 9, donde se alude al *Parlement of foules*.

[38] Ernaldo de Bonneval reproduce la polémica de San Ambrosio contra las cosmogonías paganas (*PL*, XIV, cols. 133-135).

§ 5. Eros y moral

Hacia 1140, el cluniacense Bernardo de Morlas escribe un vigoroso poema de censura moral, su libro *De contemptu mundi* ("Del menosprecio del mundo"). Inspiraba a Bernardo una piedad fervorosa, en la que palpitan arrobados anhelos por la Jerusalén celestial. Su espíritu monástico, concentrado en el pensamiento del más allá, contempla con profunda tristeza la corrupción del mundo. No sólo censura la impiedad, la sodomía y otros vicios de la época; reprueba también el amor y maldice a la mujer. Por ese mismo tiempo, San Bernardo de Claravalle († 1153) lleva la poesía mística mariana a su más delicada y sublime expresión. Y por los mismos años (hacia 1150) se escribe también un poema latino de ochenta estrofas, el *Concilio amoroso de Remiremont*, cínica descripción de las orgías eróticas celebradas en un monasterio femenino de Lorena, disección racionalista del amor en que se pisotean, con despreocupada desvergüenza, las normas morales del cristianismo. ¿Qué piensan los tres Bernardos de la "emancipación de la carne"? El Morlanense, en su deseo de extirpar el vicio, quiere abolir también el amor, la fuerza fundamental de la Naturaleza. El Clarivalense espiritualiza el eros, transmutándolo en una poesía de amor divino que habla con las imágenes del Cantar de los Cantares; la mujer se eleva a la dignidad de Madre de Dios, celestial dispensadora de las gracias. Bernardo Silvestre, por su parte, renueva una imagen religiosa y especulativa del mundo, tomada de antiguas fuentes orientales: Noys, el Pneuma Hagion femenino, produce de sí misma el Bíos y el Eros, por intermedio de Physis; la generación queda así consagrada como un santo misterio.

A mediados del siglo XII encontramos, pues, cuatro obras que representan otras tantas posiciones ante el eros. El ideal ascético lo maldice; la inmoralidad lo degrada; la mística lo espiritualiza; la gnosis lo consagra. Si el *contemptus mundi* lo extirpa, la *universitas mundi* lo acoge; y la piedad mística de San Bernardo convierte a la Madre de Dios en "la gran Salvadora que detiene la mano justiciera de su Hijo mostrándole sus pechos maternales";[39] así interviene María —igual que la *Natura plangens*— en

[39] Véase Friedrich Heiler, *Der Katholizismus, seine Idee und seine Erscheinung*, Munich, 1923, p. 111.

la economía divina del universo. Dentro de un marco cristiano, ocurre aquí algo semejante a lo que en la gnosis de Silvestre: con la imagen de la divinidad interfiere una potencia femenina; es el arquetipo del inconsciente que C. G. Jung designa con la palabra *anima:*

> En la historia, el ánima se nos presenta ante todo en las *syzygiae* divinas, parejas masculino-femeninas de dioses. Estas *syzygiae* se hunden por una parte en las tinieblas de la mitología primitiva y, por otra, se elevan hasta las especulaciones filosóficas de la gnosis y de la filosofía clásica china... Bien puede decirse que las *syzygiae* son tan universales como el existir del hombre y de la mujer. Este hecho prueba por sí solo que la imaginación está aferrada de tal modo a ese motivo, que en todos los lugares y en todos los tiempos se siente fuertemente impulsada a proyectarlo una y otra vez.[40]

Esto ocurre principalmente en épocas de gran agitación religiosa.

> Tales proyecciones son sucesos verdaderos y no meras opiniones tradicionales (no simples "artículos de fe"), como lo demuestran los documentos históricos; vemos en ellos que las *syzygiae* se proyectan justamente en una forma contraria a la posición religiosa tradicional: se proyectan como visiones y vivencias.

En este sentido habrá que entender también las especulaciones de Bernardo de Claravalle y de Bernardo Silvestre. Pero en este último, la parte femenina de la divinidad es a la vez *mater generationis*, *uterus indefessus*, *Natura praegnabilis;* el culto a la fertilidad, legado de los tiempos más remotos, vuelve a penetrar así, como por una esclusa súbitamente abierta, en la especulación del Occidente cristiano.

Con la implantación del celibato sacerdotal bajo Gregorio VII († 1085), la Iglesia puso a muchos clérigos en un conflicto interior, que se manifestó en muy diversas formas. Un eclesiástico inglés (llamado el "Anónimo de York"), que escribió hacia el año 1100, salió en defensa del matrimonio de los sacerdotes, diciendo que correspondía al orden natural instituído por Dios (*MGH*, *Libelli de lite*, III, pp. 645-648). Los escritores de los siglos XII y XIII volvieron repetidas veces sobre esta idea tan na-

[40] Cf. Jung en *Zentralblatt für Psychotherapie*, 1936, p. 264.

tural. Hacia 1180, el inglés Nigelo Wireker escribió un "Espejo de necios" *(Speculum stultorum)*, en forma de sátira contra los estudiantes y los monjes; el asno Brunelo —como más tarde Frère Jean des Entommeures en Rabelais— quiere fundar una orden religiosa más grata que cualquiera de las existentes; entre otras cosas, estará permitido en ella el matrimonio *(SP*, I, p. 95):

Ordine de reliquo placet ut persona secunda
foedere perpetuo sit mihi iuncta comes.
Hic fuit ordo prior et conditus in paradiso;
hunc deus instituit et benedixit ei.
Hunc in perpetuum decreuimus esse tenendum,
cuius erat genitor cum genitrice mea.

En esta orden es lícito que una segunda persona
esté unida a mí con perdurable lazo.
Tal fué la orden más antigua, en el paraíso fundada:
Dios la instituyó; Dios mismo la bendijo.
Decretamos que esta orden se mantenga por siempre;
mi padre y mi madre fueron miembros de ella.

La crítica del celibato y de la vida monástica halló nuevo alimento en los frecuentes pleitos entre las órdenes. En una carta al abad Guillermo de St. Thierry *(PL*, CLXXXII, cols. 910-911), San Bernardo de Claravalle censura el desenfreno de los cluniacenses:

La mesa se cubre de manjares. Es cierto que se abstienen de carne, pero en cambio duplican las porciones de enormes pescados... Sus cocineros lo preparan todo con arte tan exquisito, que, aun después de devorar cuatro o cinco platillos, la hartura no amengua el apetito... ¿Quién podrá decir de cuántas maneras diversas se arreglan y preparan los huevos (por no hablar de lo demás), con cuánto esmero se baten, se vuelven a batir, se licúan, se endurecen, se desmenuzan, y cómo los sirven ora fritos, ora asados, ora rellenos, ora solos, ora mezclados con otros manjares?... ¿Para qué mencionar el agua, cuando ni siquiera el vino aguado se tolera? Desde que somos monjes, todos tenemos el estómago flaco, y por lo tanto nos apresuramos a seguir el consejo del Apóstol sobre el uso del vino [I Timoteo, V, 23] pero eliminando (no sé por qué) las palabras "un poco de" que él antepone...[41] En una sola comida podrás ver cómo se retira tres o cuatro veces una copa a medio vaciar. Y es que, de los diversos vinos que se traen, muchos no se beben:

[41] San Bernardo menciona esta misma palabra del apóstol en su sermón XXXII sobre el *Cantar de los cantares*, cap. XII.

apenas se huelen; no se toman: apenas se paladean; hasta que, después de catarlos y probarlos, estos sagaces conocedores eligen el más fuerte.

Al lado de la fina ironía de San Bernardo, se suelen escuchar también voces desafinadas. En las rencillas del siglo XII, los calzoncillos desempeñan un papel penoso.[42] San Benito había declarado superflua esta prenda de vestir, permitiéndola sólo para los viajes. Los monjes de Cluny parecen haberse desviado de tal precepto desde la segunda mitad del siglo X; y ya a principios del siglo XII se toca el tema, aquí y allá, en la polémica entre cistercienses y cluniacenses; éstos zahieren a aquéllos diciendo que no llevan calzoncillos a fin de estar más prontos a la deshonestidad; es lo que leemos, por ejemplo, en un debate en verso entre dos monjes que beben juntos y que al final llegan a las manos.[43] El tema llega a ser bastante trillado; se relaciona con un capítulo importante y complejo de la literatura medieval, que queda fuera de nuestro asunto: la crítica de la curia, del clero y del monacato, que tan importante lugar ocupa en la poesía de los siglos XII y XIII.[44] Los reformadores ingleses y alemanes volvieron a sacar a la luz esta crítica, haciendo del viejo tema un arma contra Roma.[45] Muchos textos se salvaron así de la desaparición.

§ 6. El "Roman de la Rose"

El siglo XIII, la época en que el gótico y la escolástica llegan a su máximo esplendor, se considera generalmente como el siglo más notable de la Edad Media. Pero el poema más representativo de esa etapa, el *Roman de la Rose*, contrasta marcadamente con la idealizada imagen que suele tenerse de ella. La primera parte del poema, compuesta hacia 1235 por Guillaume de Lorris, es una alegoría del amor que comprende cuatro mil versos. El joven poeta sueña que llega en el mes de mayo a un jardín amurallado; en este jardín reina el Amor, y a su lado moran la Ale-

42 Véase F. Lecoy, en *Romania*, LVII, 1943, pp. 13-14.

43 *Apud* Hans Walther, *Das Streitgedicht*, p. 164.

44 Véanse los fragmentos que reproduce Olga Dobiache-Rojdestvensky, *Les poésies des Goliards*, París, 1931, pp. 73 *ss.* Sobre el monacato en los siglos XII y XIII, cf. Albert Hauck, *Kirchengeschichte Deutschlands*, Leipzig, 1896-1920, IV, pp. 325 *ss.*

45 Por ejemplo, John Bale (1495-1563), obispo de Ossory, y Matthias Flacius (en realidad, Vlacich), nacido en 1520 en Albona (Istria; de ahí su sobrenombre *Illyricus*), discípulo de Lutero en Wittenberg, muerto en Francfort del Meno, en 1575.

gría, la Juventud, la Generosidad. El joven poeta ve una Rosa y ansía cortarla; pero está cercada por un seto de espinas y guardada por el Miedo, el Pudor, la Maledicencia y otras fuerzas semejantes: todas estas figuras alegóricas le impiden acercarse a ella. En este punto termina bruscamente la primera parte, que debió de haber culminado en la conquista de la Rosa. Unos cuarenta años más tarde, el traductor y poeta Jean de Meun adopta la trama y los personajes, pero convierte el *Roman* en un extenso poema didáctico. "Lo que importaba a Guillaume de Lorris, Jean de Meun lo trata de manera tosca y cínica", ha dicho Gröber. Con los temas de fuentes eruditas que incorpora, el continuador pretende "iluminar el entendimiento de los legos... dentro del marco de una picante lección de amor sexual". Jean de Meun se inspira copiosamente en Alain de Lille; volvemos a encontrar en él a la Naturaleza y a su sacerdote Genius. En contraposición radical con la poesía cortesana, que tuvo su último representante en Guillaume de Lorris, Meun pone en guardia contra el amor. Lo único que importa a la Naturaleza es la procreación; Eros se ha doblegado ante el sexo. Meun aprovecha la literatura antifeminista de la Edad Media para disuadir enfáticamente del matrimonio, y muestra la corrupción y la bajeza de las mujeres. Aquí y allá, Meun encuentra la manera de injertar digresiones sobre el comercio y la industria, sobre la amistad, la justicia, la fortuna, o bien sobre el cuidado de la belleza y la decencia en el comer. Una vieja celestina proclama el comunismo erótico:

Toutes pour touz e touz pour toutes.

Como en el *Planctus* de Alain de Lille, la Naturaleza es aquí señora de la forja de Venus:

Toujourz martele, toujourz forge,
toujourz ses pieces renouvele
par generacion nouvele.

La Naturaleza presenta su queja a Genius, describe la creación de Dios, y habla largamente (con ideas de Boecio) acerca de la predestinación y la predicción del futuro. Genius lee el documento presentado por la Naturaleza, critica el ideal de la vir-

ginidad,[46] abomina la sodomía e invita a una incansable actividad sexual, aduciendo la autoridad de Virgilio (*Bucólica X*, 69):

> *Omnia uincit amor; et nos cedamus amori.*
>
> Todo lo vence el amor; a él dobleguémonos todos.

En antiguo francés:

> *Quant Bucoliques cherchereiz,*
> *"Amours vaint tout" i trouvereiz,*
> *"e nous la devons receveir".*

La diosa Naturaleza se ha convertido en cómplice de una lasciva promiscuidad; su ordenamiento de la vida amorosa se ha hecho parodia obscena. El despreocupado y alegre jugueteo erótico del humanismo latino y el impetuoso ataque de una juventud vagabunda contra la moral cristiana ha degenerado en una iniciación sexual que, con oropeles eruditos y gruesas sales de voluptuosidad, elabora un burdo guiso casero. ¿Cómo pudo suceder tal cosa? Fué resultado del libertinaje de una época que había cambiado la herencia de la hermosura antigua por la calderilla del pedantismo académico. Porque en los círculos universitarios de París había, hacia 1250, una escolástica herética de la vida amorosa, que parece estar emparentada con el averroísmo;[47] Santo Tomás la censura en su *Summa contra gentiles* (III, xxxvi):

> Ciertos hombres perversos han hablado contra el bien de la continencia... Porque la unión del hombre y la mujer se ha ordenado en bien de la especie, y el bien de la especie es más divino que el bien del individuo... Por ordenación divina, se han dado al hombre miembros aptos para la generación... A esto puede añadirse el precepto que, según leemos, dió el Señor a los primeros padres: "Creced y multiplicáos y llenad la tierra".

Jean de Meun es literato, no filósofo; pero está dentro de la corriente censurada por Santo Tomás; no es, pues, un caso aislado

[46] Si la virginidad reinara durante sesenta años, la humanidad se acabaría (verso 19555). Cf. el soneto de Shakespeare citado en seguida.

[47] M. M. Gorce, "La lutte *contra gentiles* à Paris au XIIIe siècle", en *Mélanges Mandonnet*, I, París, 1930. Cf. del mismo, la edición del *Roman de la Rose, texte essentiel de la scolastique courtoise*, París, 1933, y Gaston Paré, *Le "Roman de la Rose" et la scolastique courtoise*, París, 1941. En 1947 apareció una segunda edición de ese libro, no señalada como tal: *Les idées et les lettres au XIIIe siècle. Le Roman de la Rose* (reseña en *Speculum*, XXVII, 1952, p. 116).

o sorprendente. Entre las herejías condenadas por el decreto del obispo Étienne Tempier de París (7 de marzo de 1277), está la representada por Jean de Meun. El decreto no alcanzó a disminuir la popularidad de esta herejía. Uno de los romeros que participan en aquella peregrinación a Cantórbery, tan deliciosamente descrita por Chaucer, es la Comadre de Bath, que dice lo siguiente:

Telle me also, to what conclusioun
were membres maad of generacioun,
and for what profit was a wight y-wroght?
Trusteth rigt wel, they wer nat maad for noght.
Glose who-so wole, and seye both up and doun,
that they were maked for purgacioun
of urine, and our bothe thinges smale
were eek to know a femele from a male,
and for noon other cause: sey ye no?
the experience woot wel it is noght so.

Decidme, ¿para cuál objeto son
nuestros miembros de la generación?
¿No tienen por ventura algún provecho?
Creedme a mí: no es algo en vano hecho.
Diréis quizá que la creación divina
dispuso para la expulsión de orina
las dos cositas, y para saber
distinguir entre el hombre y la mujer.
¿Es todo lo que os dice vuestra ciencia?
Pues otra cosa enseña la experiencia.

Todavía en el siglo XVI, el *Roman de la Rose* tuvo muchos lectores, pero los tuvieron también las obras de Alain de Lille, nuevamente divulgadas por la imprenta.[48] Encontramos un eco de las ideas de Alain en el *Soneto XI* de Shakespeare:

As fast as thou shall wane, so fast thou grow'st
in one of thine, from that which thou departest;
and that fresh blood which youngly thou bestow'st
thou may'st call thine, when thou from youth convertest.

Herein lives wisdom, beauty and increase;
without this, folly, age, and old decay:

48 El *Anticlaudianus* se publicó en Basilea, 1536, en Venecia, 1611, y en Amberes, 1621. La primera edición completa de Alain de Lille es la de De Visch, Amberes, 1654.

if all were minded so, the times should cease,
and threescore year would make the world away.

Let those whom Nature hath not made for store,
harsh, featureless, and rude, barrenly perish:
look, whom she best endow'd, she gave thee more;
which bounteous gift thou shouldst in bounty cherish.

She carv'd thee for her seal, and meant thereby,
thou shouldst print more, not let that copy die.

Pronto te cambiarás, si pronto mueres,
en otro tú, por lo que de ti emana.
La sangre fresca y joven que ofrecieres,
tuya se llamará en la edad anciana.

Esto es hermoso, es cuerdo y es fecundo;
lo otro, es necia vejez y muerte fría.
Quererlo todos fuera el fin del mundo,
y el tiempo en sesenta años cesaría.

Estéril muera el tosco, el desdeñado
por la natura, el rudo y el odioso.
En ti todos sus dones se han volcado:
al generoso don sé generoso.

Un sello hizo de ti, cual si dijera:
"Imprime más, y el ejemplar no muera". [49]

[49] Todavía está por estudiar la trayectoria que siguió este tópico después de la Edad Media. Se encuentra también en Lorenzo Valla, *De uoluptate*. Cf. E. Garin, *Der italienische Humanismus*, Berna, 1947, p. 53.

VII

LAS METÁFORAS

1. *Metáforas náuticas*, p. 189.—2. *Metáforas de persona*, p. 193.—3. *Metáforas de alimentos*, p. 198.—4. *Metáforas del cuerpo*, p. 201.—5. *Metáforas del teatro*, p. 203.

En el curso de nuestra investigación nos hemos ido guiando por el sistema pedagógico de la retórica griega, y sus conceptos metódicos nos han llevado a establecer ciertas categorías históricas. En este sentido, el presente libro podría llamarse una *Nova Rhetorica*. Por otra parte, hemos esbozado el programa de una tópica histórica, y el método ha resultado eficaz. Pero también la antigua ciencia de las figuras parece ser capaz de renovación. Entre las "figuras", la más importante es la metáfora (Quintiliano, VIII, II, 6). Μεταφορά significa *translatio*, 'traslado'. Un viejo ejemplo escolar de metáfora es *pratum ridet* 'el prado ríe'; la risa humana se "traslada" a la naturaleza. Pongamos, pues, al lado de la tópica histórica una metafórica histórica.

§ 1. Metáforas náuticas

Comencemos por una metáfora que parece insignificante. Los poetas romanos suelen comparar la composición de una obra con un viaje marítimo.[1] Hacer poesía es "desplegar las velas" *(uela dare:* Virgilio, *Geórgicas*, II, 41), y al final de la obra se recogen las velas *(uela trahere:* Virgilio, *ibid.*, IV, 117). El poeta épico navega en un gran navío por el ancho mar; el lírico en una barquichuela y por el río. Así Febo, al ver a Horacio deseoso de cantar hazañas épicas, le advierte severamente los peligros que encierra el Tirreno para las embarcaciones pequeñas *(Odas*, IV, XV, 1-4):

[1] Ovidio, *Fastos*, I, 3; II, 3; III, 789; IV, 18; *Ars amandi*, I, 772; III, 748; *Tristia*, II, 329 y 548, etc. Propercio, III, III, 22; III, IX, 3 y 36. Manilio, III, 26. Estacio, *Siluae*, V, III, 237. Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente.

Phoebus uolentem proelia me loqui
uictas et urbes increpuit lyra,
ne parua Tyrrhenum per aequor
uela darem...

En poemas que se componen de varios libros suele ocurrir que al comienzo de cada uno de ellos se "icen" las velas, para "arriarlas" cuando termina. Al final de todo el poema, el autor entra en el puerto; unas veces echa el ancla, otras no (Estacio, *Siluae*, IV, 89; *Tebaida*, XII, 809; *Ilias Latina*, 1063). El poeta se convierte en navegante y su espíritu o su obra en un bajel. La navegación es arte difícil, sobre todo cuando la practica un "marino inexperto" (*rudis nauta:* Fortunato, *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, IV, p. 114, v. 26) o cuando se hace en "barca frágil" (*rimosa fragilis ingenii barca:* Aldhelmo, *ibid.*, XV, p. 320, 20). En ocasiones es necesario conducir la nave por entre los escollos (*sermonum cymbam inter loquelae scopulos frenare*: Enodio, ed. Hartel, Viena, 1882, I, p. 3). Alcuino teme los monstruos marinos (*Poetae*, I, p. 198, 1321 *ss.*) y Esmaragdo el oleaje revuelto (*Poetae*, I, p. 609, 55 *ss.*). A menudo los poetas se ven amenazados por vientos adversos y por tempestades.

Las metáforas náuticas pertenecen originalmente a la poesía. Plinio escribe a un poeta (*Epístolas*, VIII, IV, 5): "Suelta las jarcias, despliega las velas y... déjate llevar libremente por tu talento; pues ¿por qué no he de hablar en forma poética a un poeta?" Pero ya Cicerón había aprovechado esos modos de hablar en la prosa: se pregunta en algún lugar si utilizará los "remos de la dialéctica" o si desplegará de una vez "las velas del discurso" (*Tusculanas*, IV, v, 9). Quintiliano se siente como solitario navegante en alta mar (proemio al libro XII). San Jerónimo tiende "las velas de la interpretación" (*PL*, XXV, col. 903 D);[2] el Espíritu Santo es el viento (*ibid.*, col. 369 D). Prudencio alude al naufragio de San Pablo y a los viajes marítimos de San Pedro (ed. J. Bergmann, Viena y Leipzig, 1926, pp. 215 *ss.* y 245). Todas estas metáforas son sumamente populares durante la Edad Media,[3] y persisten después de ella.

[2] San Jerónimo se compara en su *Epístola I* con un navegante que apenas conoce un lago y que ahora se ve entregado a las tormentas del Ponto Euxino.

[3] Ejemplos carolingios: *Poetae*, I, p. 613, 20 *ss.* (términos náuticos extraños como *nauclerus, carcesia, carabus, pronesia*, tomados de San Isidoro, *Etimologías*, XIX,

Dante inicia el segundo libro del *Convivio* con metáforas tomadas de la navegación:

> *Proemialmente ragionando... lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; perchè, drizzato l'artimone de la ragione a l'òra del mio desiderio, entro in pelago.*

Consumado estilista, Dante da nueva vida a la trilladísima metáfora, utilizando, no una vela ordinaria, sino una mesana *(artimone)*. Pero el lector se preguntará con razón: ¿Por qué se le ocurre a Dante iniciar un tratado filosófico con un despliegue de técnica náutica? El lector acudirá entonces a un comentario de Dante; y ¿qué es lo que encuentra en el último y más erudito de ellos? "Estas imágenes se ven también en el prólogo a las *Collationes* de Casiano, muy conocidas en la Edad Media" *(Il Convivio*, ed. G. Busnelli y G. Vandelli, Florencia, 1934). ¿Quiere decir eso que Casiano *(ca.* 360-435) fué uno de los autores preferidos de Dante? Hay que confesar que no lo menciona nunca. El descaminado lector quedará con la impresión de que las metáforas náuticas no se encuentran en ninguna otra fuente. Dante introduce su metáfora con las palabras *proemialmente ragionando;* la emplea, pues, porque era tradicional aducir una metáfora de ese tipo en los proemios. Y esta tradición es justamente lo que hemos querido poner en claro; un comentador de Dante debería estar familiarizado con ella.

Para el comienzo del *Purgatorio* (I, 1-2),

> *Per correr miglior acqua alza le vele*
> *omai la navicella del mio ingegno,*

los comentaristas han remitido a Propercio *(ingenii cymba*, III, III, 22); pero Dante no conocía a Propercio, ni necesitaba conocerlo; ya en la tardía Antigüedad, la "nave del ingenio" era un lugar común, y la Edad Media lo conservó escrupulosamente.[4] Cuando el comentarista de Dante no está al tanto de estas cosas, no tiene empacho en aducir a Propercio o a Casiano. Podría contestarme, citando a Goethe:

I-IV). *Poetae*, I, p. 366, núm. VI, 1; p. 517, 955; II, p. 5, 23; III, p. 66, 175; p. 487, 508; p. 611, 41; p. 674, 1021 *ss.*

[4] Entre los pocos ejemplos de metáforas náuticas que hemos mencionado se encuentra una *sermonum cymba* y una *ingenii barca;* hay muchísimos otros casos.

Also das wäre Verbrechen, das einst Properz mich begeistert?

¿Es un delito el que antaño me deleitara Propercio?

No, nunca ha sido un delito... salvo cuando se convierte a Dante en lector de Propercio, porque esto equivale a falsificar la perspectiva histórica, convertir a Dante en admirador humanista de la elegía romana y desprenderlo de la tradición poético-retórica de la Edad Media latina.

Al comienzo del *Paradiso* (II, 1-15) aparecen una vez más las metáforas náuticas en grandioso crescendo:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, chè, forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse:
Minerva spira, e conducemi Apollo,
e nove Muse mi dimostran l'orse.
Voi altri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,
metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l'acqua che ritorna equale.

Al final del *Orlando furioso* (canto XLVII) leemos:

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a discoprirsi il porto;
si che nel lito i voti scioglier spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero,
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

También Edmund Spenser trae al final de su *Faerie Queene* (VI, XII, 1) una larga y bien sostenida metáfora de marinería; y con ella entraremos en el puerto:

Like as a ship, that through the Ocean wyde
directs her course unto one certaine cost,

is met of many a counter winde and tyde,
with which her winged speed is let and crost,
and she her selfe in stormie surges tost;
yet making many a borde, and many a bay.
still winneth way, ne hath her compasse lost:
right so it fares with me in this long way,
whose course is often stayd, yet neuer is astray.

Cual nave que por mares anchurosos
se dirige a una costa señalada,
y por vientos y oleajes tempestuosos
su rápida carrera ve estorbada,
juguete de la mar desenfrenada,
mas, pese a tantas luchas, día a día
sigue su ruta, no desorientada,
así me ocurre en esta larga vía:
hace pausas mi nave, mas nunca se desvía.

§ 2. Metáforas de persona

Para Homero, la fuga es "compañera" del pavor *(Ilíada*, IX, 2); el pavor es hijo de Ares *(ibid.*, XIII, 299); la ofuscación *(Ate)* es la primogénita de Zeus *(ibid.*, XIX, 91). Píndaro [5] llama a las Musas "hijas del recuerdo"; a las aguas de las lluvias, "hijas de las nubes"; al vino, "hijo de la vid"; a las canciones, "hijas de las Musas"; a la *hybris*, "madre del tedio", etc. Pocas veces va Píndaro más allá de las relaciones genealógicas; he aquí unas excepciones: el Etna es el "aya de la fría nieve"; la ley, "rey por encima de todos" (cf. Heródoto, III, 38). Esquilo llama a la disciplina "madre del buen éxito" *(Los siete sobre Tebas*, 224); al hollín, "hermano del llameante fuego" *(ibid.*, 494); al polvo, "vecino y hermano del lodo" *(Agamemnón*, 495). Las últimas palabras de Epaminondas fueron: "He dejado dos hijas inmortales, Leuctra y Mantinea".[6]

Desde Homero hasta Esquilo, estas metáforas nos dan la impresión de expresar una imagen auténticamente contemplada por el arcaico "poeta-vidente". En la elocuencia romana, viene a sustituirlas una pálida reflexión. En la *Rhetorica ad Herennium* aparece (II, 22) la certera frase: *Omnium malorum stultitia est*

[5] Véase Franz Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlín, 1921, p. 51.

[6] [Sobre esta frase, véanse las observaciones de María Rosa Lida de Malkiel en *Romance Philology*, V, 1951-52, p. 117.]

mater. Para Cicerón, todas las artes y ciencias son "acompañantes y servidoras" *(comites et ministrae)* del orador *(De oratore*, I, XVII, 75); por eso, dice, es censurable la retórica que sólo ve en la jurisprudencia una criada y doncella *(ancillula, pedisequa)* de la elocuencia *(ibid.*, I, LV, 236). Horacio llama a la utilidad madre de la justicia y de la equidad *(Sátiras*, I, III, 98):

...utilitas, iusti prope mater et aequi.

Quintiliano dice que sólo el hombre bueno puede ser orador, y añade: la Naturaleza misma no habría sido madre, sino madrastra *(non parens sed nouerca)*, si hubiese dado al hombre el habla para que la emplease con fines criminales (XII, I, 2). Las madres, madrastras, acompañantes, doncellas y criadas de la retórica romana tuvieron en la Edad Media innumerables sucesoras.

A estas metáforas vinieron a sumarse las metáforas orientales del mismo tipo que se encuentran en la Biblia. "A la huesa tengo dicho: Mi padre eres tú; a los gusanos: Mi madre y mi hermana" (Job, XVII, 14); "Y levantaráse a la voz del ave y todas las hijas de la canción serán humilladas" (Eclesiastés, XII, 4).[7] En un verso del Salmista, se describe un encuentro de la Misericordia con la Verdad; la Justicia y la Paz se dan un ósculo: *misericordia et ueritas obuiauerunt sibi; iustitia et pax osculatae sunt* (Salmo LXXXV, 10). La Edad Media convirtió este pasaje en un "Debate de las hijas de Dios por el alma humana ante el tribunal de Dios", divulgado en muchísimas versiones.[8] En el Evangelio de San Juan, VIII, 44, se llama al demonio "padre de mentira" (en la Vulgata: *mendax et pater eius)*. Hay en la Biblia muchas cosas de este tipo.

Metáforas clásicas y metáforas bíblicas vienen a confluir en los escritos patrísticos. La paciencia es para Tertuliano *(De patientia*, cap. XV) *alumna Dei;* al Jordán lo llama "árbitro de la frontera"; a las letras *indices custodesque rerum (Apología*, cap. XIX). De este modo podemos observar, una vez más, cómo concurren la forma estilística de la Antigüedad y la de la Biblia, fortaleciéndose una a la otra. Las metáforas de persona son tan características de la tardía Antigüedad pagana como de los escritores

[7] Cf. Valery Larbaud, *Technique*, París, 1932, p. 138.
[8] Hans Walther, *Das Streitgedicht*, pp. 87 y 221.

eclesiásticos. En Claudiano, Fides y Clementia son hermanas *(De consulatu Stilichonis*, II, 30); la codicia es "madre de los delitos" *(ibid.*, 111) y la ambición "aya de la codicia" *(ibid.*, 114). Como los nombres abstractos son en su mayoría femeninos, las metáforas de persona se refieren casi siempre a figuras femeninas. Los poemas didácticos medievales sobre las virtudes y los vicios nos ofrecen esbozos de una "genealogía de la moral". En algunos casos, las relaciones de parentesco no son del todo claras: la sed de gloria ¿es hermana, nieta o hija de la soberbia? Teodulfo *(Poetae*, I, p. 449, 175) deja en duda la cuestión:

Seu soror est eius, seu neptis, filia siue.

La simonía aparece como patrona de burdel en los versos de Hugo Sotovagina *(SP*, II, p. 226). Por ser madre del odio, procreador a su vez de la envidia, la ira es abuela *(SP*, I, p. 327). Esto ya roza las lindes de lo burlesco. Plenamente burlesca es la definición de la tos en Mateo de Vendôme: "madrastra del pecho" *(PL*, CCV, col. 973 A). La Edad Media inventa una metáfora masculina de persona: el escudero *(armiger);* en la versificación elegíaca, el pentámetro aparece como *armiger* del hexámetro *(ibid.*, col. 977 C).

También Dante empleó a menudo las metáforas de persona. Belacqua se muestra "más negligente / que si fuera su hermana la pereza" *(Purgatorio*, IV, 110-111); la sexta hora es "la sexta doncella del día" *(ibid.*, XII, 81); un rayo de luz que se refleja es "un peregrino que quiere regresar" *(Paradiso*, I, 51); los afluentes del Po son su "séquito" *(Inferno*, V, 99). El arte humana es "nieta de Dios" por ser hija de la Naturaleza, que a su vez es hija de Dios *(Inferno*, XI, 105). Dante llama al comentario filosófico de sus canciones "criado" de esas canciones *(Convivio*, I, v, 6). En el *Purgatorio* (XXI, 98), Estacio dice que la *Eneida* es su "aya". En la canción *Tre donne* hay un rasgo de manierismo: Dante dice ahí que el Amor tiene una tía llamada Drittura.

Como tantas otras peculiaridades del estilo medieval, también la metáfora de persona renace a nueva vida en el siglo XVII español. Góngora *(Soledad segunda*, verso 521) llama a Cupido "nieto de la espuma" (por ser hijo de Venus); es un juego conceptista. En Keats *(Ode on a Grecian urn)*, la metáfora de per-

sona adquiere de nuevo una forma clasicista, pero su contenido espiritual es moderno:

Thou still unravish'd bride of quietness,
thou foster-child of silence and slow time...

Intacta y dulce novia del reposo,
del silencio y la calma hija adoptiva...

Entre las metáforas de persona habrá que contar también la concepción del libro como hijo. Esto se remonta a la doctrina platónica del Eros. En el *Banquete* (208 *c*-210 *d*), Diotima dice que todos los hombres están dominados por un impetuoso amor a la gloria y a la inmortalidad. Muchos tratan de perpetuarse engendrando hijos; otros, en cambio, "engendran en las almas más aún que en los cuerpos". El hombre busca entonces "algo bello en que engendrar" y lo encuentra en los cuerpos hermosos que poseen un alma noble. Cuando ha encontrado a un ser hermoso, surge del trato con él una criatura espiritual; y, continúa Diotima, "cualquiera preferiría tener tales hijos y no hijos humanos cuando piensa en Homero y Hesíodo y en los otros buenos poetas, mirándolos con envidia por haber engendrado hijos que les han dado eterna gloria y fama..." Así, las obras de los poetas son sus hijos. La imagen no es frecuente en la Antigüedad. Catulo llama a sus poemas *dulces Musarum fetus* (LXV, 3), lo cual puede significar 'hijos', pero también 'frutos de árbol'. Ovidio, en cambio, sí es claro (*Tristes*, III, XIV, 13); sus poemas, dice, han nacido sin madre, como Minerva:

Palladis exemplo de me sine matre creata
carmina sunt; stirps haec progeniesque mea.

Ovidio repite la misma imagen en otros pasajes (*Tristes*, I, VII, 35, y III, I, 65); seguramente contribuyó a su difusión. Petronio (cap. CXVIII) trae un nuevo giro: *Neque concipere aut edere partum mens potest nisi...*, introduciendo así en el vocabulario latino y románico la palabra *partus* como equivalente de 'obra poética'. Sinesio dice que ha engendrado libros, no sólo por su trato con la augusta Filosofía y con la Poesía, moradora del mismo templo, sino también por su comercio con la Retórica vulgar (*Epístola I;* cf. la *Epístola CXLI*). Seguramente la Edad

Media latina debe la imagen a Ovidio. Juan de Hanville llama "niño" a su poema al comenzarlo *(SP*, I, p. 241):

Nascitur et puero uagit noua pagina uersu,

y en el apóstrofe final lo vuelve a llamar hijo de su espíritu *(ibid.*, p. 392):

O longum studii gremio nutrita togati
ingenii proles, rudis et plebeie libelle,
incolumis uiuas.

La metáfora es muy popular durante el Renacimiento y el Barroco. En su elegía a Pierre Lescot dice Ronsard:

Je fus souventes fois retancé de mon père
voyant que j'aimais trop les deux filles d'Homère.

Agrippa d'Aubigné se dirige a su obra en el prólogo de sus *Tragiques* como *pauvre enfant*, y llama a su obra juvenil *(Le printemps) un pire et plus heureux aîné*. En la discutida dedicatoria de sus sonetos, Shakespeare llama a Mr. W. H. *the onlie begetter of these insuing sonnets*; *begetter* no se refiere aquí al poeta, sino al inspirador (progenitor espiritual) de los sonetos. En uno de éstos (el *LXXVII)*, Shakespeare dice a su amigo que anote en un cuaderno sus pensamientos, hijos del cerebro: *those children nurs'd, deliver'd from thy brain*. En un homenaje a Isabel, la "reina virgen", dice Bacon: *generare et liberi, humana; creare et opera, diuina*.[9] Cervantes llama al *Quijote*, en el prólogo, "hijo de mi entendimiento". Dentro del mismo círculo conceptual están también las palabras de John Donne: *The mistress of my youth, Poetry..., the wife of mine age, Divinity;*[10] lo cual recuerda la frase de Sinesio. Tommaso Stigliani, el lírico marinista (1573-1651), escribe a un amigo:

Coppini, io vo' di me novella darte.
Talora, leggo in parte
ciò che del ver fu dai due greci scritto;
talora, mi tragitto
dell'alme Muse all'arte,
ed o concepo in mente
o partorisco in carte.

[9] *Apud* Emil Wolff, *Francis Bacon und seine Quellen*, I, Berlín, 1910, p. 35.
[10] Ed. Grierson, Oxford, 1912, II, p. 106.

En el prólogo a su estudio sobre la fábula escribe Lessing:

> Hace algún tiempo, eché una mirada crítica a mis obras. Las había olvidado el tiempo suficiente para poder considerarlas como partos absolutamente ajenos.

En su *Lucinda*, Friedrich Schlegel llama a las novelas "hijas del ingenio". Manzoni, en el proemio a los *Promessi sposi*, emplea la fórmula de modestia *questo mio rozzo parto*, con intención arcaizante. Esto lo decía en 1827; en el mismo año, el joven Ranke escribía desde Viena hablando de sus estudios: cada mañana llega a las nueve a la biblioteca para estudiar los informes de los embajadores venecianos; "paso aquí con el objeto de mi amor, una hermosa italiana, maravillosas y dulces horas idílicas, y espero engendrar en ella un niño prodigio romano-germano; a las doce me levanto, totalmente agotado" *(Zur eignen Lebensgeschichte*, Leipzig, 1890, p. 175).

§ 3. Metáforas de alimentos

Las metáforas de alimentos no son extrañas a la Antigüedad. Píndaro alaba a su poesía porque ofrece algo de comer.[11] La palabra "sátira" *(satura)* significa 'olla podrida'. Quintiliano habla (II, IV, 5) de la dieta de leche que necesitan los principiantes. Sin embargo, la Biblia fué la fuente principal de este tipo de metáforas. En la historia de la Redención cristiana, el saboreo del fruto prohibido y la institución de la cena eucarística son episodios culminantes. Cristo llama bienaventurados a los que tienen hambre y sed. En el Evangelio de San Juan (IV, 13-14; VI, 27) Jesús distingue entre el agua terrenal y el agua de vida eterna, y entre los manjares perecederos y el manjar *qui permanet in uitam aeternam.* A los cristianos recién convertidos se les compara con niños pequeños, que sólo pueden tomar leche, y no alimentos sólidos (I Corintios, III, 2; I San Pedro, II, 2; Hebreos, V, 12-13).[12]

[11] Cf. Franz Dornseiff, *Pindars Stil, op. cit.*, p. 61.

[12] Sobre la leche en la literatura cristiana, cf. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2ª ed., Leipzig, 1925, pp. 18-19. En la filosofía hindú hay un texto intitulado "Mantequilla recién hecha con la leche de la perfección" *(Kaivalyanavanîta)*. Cf. Heinrich Zimmer, *Der Weg zum Selbst*, Zürich, 1944, p. 56.

La literatura eclesiástica varió abundantemente estas imágenes y otras análogas; no podremos detenernos en este aspecto. Digamos tan sólo que San Agustín declara justificadas las metáforas de alimentos; afirma que el que aprende tiene algo en común con el que come; a ambos hay que aderezarles los manjares con condimentos; *inter se habent nonnullam similitudinem uescentes atque discentes; propter fastidia plurimorum etiam ipsa, sine quibus uiui non potest, alimenta condienda sunt (De doctrina christiana,* IV, XI, 26). Dios es para San Agustín *interior cibus (Confesiones,* I, XIII, 21), la verdad es sustento *(De ciuitate Dei,* XX, XXX, 21) y alimento *(Confesiones,* IX, X, 24). También en su empleo de la idea de sazonar (o salar) está San Agustín dentro de la tradición bíblica (cf. Epístola a los colosenses, IV, 6: *sermo uester semper in sale sit conditus).* Esta tradición reaparece más tarde en Walafrido Estrabón, quien dice de su *Vita sancti Galli,* escrita en prosa, que es un *agreste pulmentum* y que quiere condimentarlo con sal, esto es, darle forma métrica *(Poetae,* II, p. 428, VI, 4, nota 5).

También es de origen bíblico la costumbre de llamar "cena" a la doctrina cristiana (cf. *coena mea,* Lucas, XIV, 24; *coena magna Dei,* Apocalipsis, XIX, 17, etc.); de aquí surgen giros como el *lucifer pastus* de Prudencio *(Psychomachia,* 625) o la *cena spiritalis* de Gautier de Châtillon *(Moralisch-satirische Gedichte,* p. 101, estr. 7). San Gregorio Magno dice que los escritos de San Agustín son harina de trigo, mientras que los suyos no son sino salvado *(MGH, Epistolae,* II, p. 251, líneas 30 *ss.*). Un poeta del siglo IX compara la doctrina de Cristo con una cena vivificadora, sazonada con miel, aceite y vino rojo de Falerno *(Poetae,* III, p. 258, 49 *ss.*). Pero también la ciencia profana suele recibir nombres de alimentos; la palabra *ferculum* (en realidad, 'platillo' de una comida) se emplea en ese sentido en Walafrido Estrabón *(Poetae,* II, p. 334, 27) y en Arnulfo, el autor de las *Deliciae cleri (RF,* II, p. 216). Eupolemio concluye el segundo libro de su *Mesíada* expresando la esperanza de que su obra sea leche para los débiles y alimento sustancial para los fuertes. El *Architrenius* recibe en unas copas la sabiduría de los filósofos griegos *(SP,* I, p. 354).

De extraordinaria rareza son los condimentos que acumula Sigeberto de Gembloux en su *Passio sanctorum Thebeorum* (ed.

E. Dümmler, Berlín, 1893, p. 47). El poeta se encuentra en el palacio de la Filosofía entre los poetas cristianos, que ofrecen ricos dones (versos 123 *ss.*):

Zinziber et peretrum dat diues, cinnama, costum,
hic piper, hic laser, largior ipse lauer.
Offert hic mulsum, tu condis melle Falernum,
et certant uitreo gemmea uasa mero.
Ipse feram limpham ligno testaue petitam,
unde manus unctas unctaque labra lauent.

En el verso 123, *peretrum* es *pyrethron* 'pelitre, hierba salival' (mencionada por Ovidio y otros, y por San Isidoro, *Etimologías*, XVII, IX, 74); en el verso 124, *laser* es 'jugo de la planta *laserpicium*' (San Isidoro, *ibid.*, 24), y *lauer* es 'una planta' (Plinio, *Historia natural*, XXVI, VIII, 32; XXII, XXII, 41; no aparece en San Isidoro). Tenemos aquí —y por ello he citado estos versos— un ejemplo de poesía "léxica" o "lexicografía versificada",[13] nada rara, por cierto; el poeta escribe versos para poder emplear palabras extrañas, contenidas en los glosarios. En la literatura griega los juegos de este tipo fueron muy populares del siglo IV a. C. en adelante.[14]

La evolución de este grupo de metáforas, como la de todas las demás, presenta dos fases; en la primera, el elemento tradicional se adopta mecánicamente, enriqueciéndose sólo mediante acumulaciones adicionales; pero a partir del siglo XII, esos elementos se desdoblan dialécticamente. Tomemos un ejemplo. Paganos y cristianos comparan el alimento espiritual imprescindible con la leche. Observándola más de cerca, la leche "se descompone", como dice Alain de Lille (*PL*, CCX, col. 240 B), en tres sustancias: suero, queso y mantequilla. Ahora bien, en la Biblia, la doctrina sagrada se compara "elegantemente" con la leche; con esto se quiere aludir, naturalmente, al triple sentido de la Escritura: el histórico, el alegórico y el tropológico; el suero significa la historia, porque la sustancia de ambos es baja, y escaso el placer que proporcionan;[15] el queso (la alegoría) es alimento

13 Véase Ernst Schulz, en *Corona quernea*, p. 223.

14 Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 2ª parte, p. 116, nota 3. Entre los poetas que más se distinguieron en estos juegos están Leónidas de Tarento y Licofrón.

15 Eso es lo que piensa la Edad Media acerca de la historia.

consistente y nutritivo; y la mantequilla de la tropología es la más dulce al "paladar del espíritu" *(palatum mentis)*. La desintegración teológica de la leche se ve por última vez en San Francisco de Sales: *Si la charité est un lait, la dévotion en est la cresme (Introduction à la vie dévote*, I, II).

Dante desarrolló con gran amplitud las metáforas de alimentos.[16] El *Convivio* es cena para todos cuantos tengan hambre de ese "pan de los ángeles" que es el saber. Dante mismo confiesa no estar sentado a la "bienaventurada mesa"; sólo recoge las migajas que de ella caen (I, I, 6-10). Dante ofrece el manjar de sus canciones y lo acompaña con el pan de cebada (San Juan, VI, 13) de su comentario. Basten estos cuantos ejemplos de Dante.

§ 4. Metáforas del cuerpo

Hemos visto que Alain de Lille habla del paladar del espíritu. También esto es fruto tardío de una larga tradición metafórica.

Con imagen un tanto atrevida dice Platón que el método dialéctico eleva suavemente "el ojo del alma, sumido en bárbaro lodo" *(República*, 553 *d)*.[17] El "ojo del alma" se hizo desde entonces metáfora muy popular, que podemos encontrar tanto en los autores paganos [18] como en los eclesiásticos. La facultad visiva del ojo corporal se traslada aquí a la facultad espiritual de conocimiento; se hace corresponder a los sentidos externos con los internos.[19] No sólo se habla de los ojos, sino también de los oídos del espíritu; en Paulino de Nola leemos: [20]

Ergo oculos mentis Christo reseremus et aures.

[16] Walter Haumann ha reunido las metáforas de hambre y sed en Dante ("Hunger und Durst als Metaphern bei Dante", *RF*, 1940, pp. 13-36).

[17] Cf. Paul Friedländer, *Platon*, I, Berlín y Leipzig, 1928, p. 12.

[18] Por ejemplo, en el *Orator* de Cicerón, XXIX, 101. Luciano, ed. Jacobitz, col. Teubner, I, Leipzig, 1874, p. 239.

[19] En forma sistemática vemos esto en Orígenes. Cf. Hans U. von Balthasar, *Origenes. Ein Aufbau aus seinen Werken*, Salzburgo, 1938, pp. 319-380. Cf. también Kurt Rahner, "La doctrine des sens spirituels au moyen âge", en la *Revue d'Ascétique et de Mystique*, XIII, 1932, pp. 113 *ss.*, y XIV, 1933, pp. 265 *ss.*

[20] *Carmen XXXI*, 225. *Aures mentis* ya aparece en Juvenco, II, 754, como paráfrasis de San Mateo, XIII, 9. San Jerónimo emplea la misma expresión en su comentario de la Biblia, y después la vuelve a emplear San Gregorio Magno. San Agustín conoce los "oídos del corazón" *(Confesiones*, I, V; IV, XXVII), como los conoce todavía la liturgia *(aures praecordiorum* en la oración por los catecúmenos del Viernes Santo), y también el *os spirituale (Confesiones*, IX, III, 6), etc. El "oído del corazón" reaparece en el prólogo de la regla de San Benito.

Tras los ojos y los oídos vienen las demás partes del cuerpo. La literatura cristiana adopta aquí las metáforas hebreas; así, en el Antiguo Testamento se leía *praeputium cordis* (Deuteronomio, X, 16; Proverbios, IV, 4), y San Pablo adopta la imagen cuando habla de la "circuncisión del corazón" (Romanos, II, 25-29). De manera semejante transpone San Pedro los "lomos ceñidos" de Moisés (Éxodo, XII, 11): *Succincti lumbos mentis uestrae* (I San Pedro, I, 13). Estas metáforas son frecuentes en la tardía Antigüedad y en la Edad Media. Características de San Agustín son ciertas metáforas un poco violentas, como "la mano de mi lengua" *(Confesiones*, V, I), "la mano del corazón" *(ibid.*, X, XII), "la cabeza del alma" *(ibid.*, X, XII); el alma se revuelca "sobre la espalda, sobre los costados y sobre el vientre" *(ibid.*, VI, XVI, 26). Prudencio crea el "vientre del corazón";[21] Aldhelmo, la "vulva de la gracia regeneradora", el "cuello del espíritu", el "costado de las vísceras". En la poesía carolingia encontramos el "ojo del corazón" y la "frente del espíritu"; el "pie del espíritu" en Guigón; el "vientre del espíritu" en Alain de Lille y Pedro el Venerable. Godofredo de Breteuil puede decir: "Después de haber bebido todo esto devotamente y hasta la saciedad, el vientre de mi espíritu ansía nuevas cosas".[22] También Dante hace uso de este tipo de metáforas: "las espaldas de nuestro juicio", *spatulae nostri iudicii (De uulgari eloquentia*, I, VI, 3); *oculi mentis (De monarchia*, II, I, 3); *ochi della ragione (Convivio*, I, IV, 3), *dell'anima (ibid.*, I, XI, 3), *dell'intelletto (ibid*, II, XV, 7); *l'agute luci de lo 'ntelletto (Purgatorio*, XVIII, 16).

El terreno es infinito y está aún por explorar. Sólo con los ejemplos de la patrística podría llenarse todo un volumen. Nuestra tarea es, aquí como en todo este libro, señalar y estimular, no agotar; sólo quisiéramos presentar, por último, una metáfora del

[21] Prudencio, *Apotheosis*, 583. San Ambrosio dice a menudo que el vientre es el fondo del corazón; esta idea, que proviene "de la psicología de Orígenes", está calcada, según H. Rahner *(Biblica*, XXII, 1941, p. 296), del Evangelio de San Juan, VII, 38. En San Agustín encontramos: *Venter interioris hominis conscientia cordis est (PL*, XXXV, col. 1643 CD).

[22] Aldhelmo, *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, XV, 1ª parte, p. 260, 19; p. 447, 13; p. 243, 19. En la poesía carolingia: *Poetae*, I, p. 413, 30, y p. 455, 151. Guigón, *Meditationes*, ed. D. A. Wilmart, en *Études de Philosophie Médiévale*, XXII, 1936, p. 155. Alain de Lille, *SP*, II, p. 491. Pedro el Venerable, *PL*, CLXXXIX, col. 1009 C. Godofredo de Breteuil, *Fons philosophiae*, estr. 195.

cuerpo, particularmente extraña. En la apócrifa *Oratio Manassae*, escrita probablemente hacia el año 70 d. C.[23] e incluída en el apéndice de la Vulgata, leemos: *et nunc flecto genua cordis mei*, "y ahora doblo las rodillas de mi corazón"; este giro pasó a la primera Epístola de San Clemente, cap. LVII, y el editor observa que el giro se encuentra a menudo en los Padres y en los concilios.[24] También pasó a la liturgia,[25] grabándose así en la memoria de la Iglesia; aparece igualmente en la poesía medieval.[26] Y en general, como tantas otras fórmulas emotivas de la Antigüedad, el giro "las rodillas del corazón" tuvo fuertes repercusiones, hasta en el protestantismo, tan estrictamente apegado a la Biblia. Heinrich von Kleist lo emplea en su *Penthesilea* (verso 2800) y en una carta a Goethe (24 de enero de 1808).

La moderna psicología del estilo probablemente consideraría "barroca" toda esta categoría de metáforas. En ese caso, el barroco literario es tan viejo como la Biblia y llega hasta Heinrich von Kleist.

§ 5. METÁFORAS DEL TEATRO

En las *Leyes*, obra de vejez de Platón, se leen estas palabras:

> Figurémonos que cada uno de nosotros, representantes de los seres vivos, es un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio (I, 644 *d-e*).

En la misma obra, más adelante:

> El hombre... no es sino un juguete animado, hecho por la mano de Dios, y esto es, en verdad, lo mejor que hay en él (VII, 803 *c*).

En el *Filebo* (50 *b*), Platón habla de la "tragedia y comedia de la vida". Estas profundas ideas, que en Platón tienen todavía el esmalte de la primera creación, contienen en germen la idea de que el mundo es como un teatro en que cada hombre, movido por Dios, desempeña su papel. En los discursos filosófico-populares ("diatribas") de los cínicos, la comparación del hombre con

23 Wilhelm Bousset, *Die Religion des Judentums im späthellenistischen Zeitalter*, 3ª ed., Tubinga, 1926, p. 32, nota 2.
24 F. X. Funk, *Patres apostolici*, I, Tubinga, 1901, p. 172.
25 *Postcommunio* de la misa votiva *pro reddendis gratiis*.
26 *Poetae*, IV, p. 765, 86 (los editores no reconocieron el origen de este pasaje).

un actor se convierte en lugar común.[27] Horacio *(Sátiras*, II, VII, 82) dice que el hombre es un títere. El concepto de *mimus uitae* llegó a hacerse proverbial: así, Séneca *(Epístola LXXX*, 7) escribe: *Hic humanae uitae mimus, qui nobis partes, quas male agamus, adsignat.*

Conceptos semejantes se encuentran también en el primitivo cristianismo. San Pablo (I Corintios, IV, 9) dice de los apóstoles que Dios los destinó a la muerte como espectáculo (θέατρον) para el mundo, para los ángeles y para los hombres. San Pablo no se refiere aquí al teatro, sino al circo romano. Algo análogo encontramos en San Clemente Alejandrino: "Porque de Sión saldrá la ley y la palabra del Señor de Jerusalén: sí, la palabra divina, coronada en el teatro del mundo universo por la victoria obtenida en legítimo combate" *(Cohortatio ad gentes*, I, I, 3). San Clemente concibe el cosmos como escenario. En San Agustín *(Enarratio in psalmum CXXVII*, 15) leemos: "Los niños que nacen parecen decir a sus padres: «¡Ea, disponéos a salir de aquí, que también nosotros queremos hacer nuestro papel en la comedia!» Pues comedia del género humano es esta vida llena de tentaciones." Un contemporáneo pagano de San Agustín, el egipcio Paladas, elabora la misma idea, pero con intención ética diferente, en un hermoso epigrama *(AP*, X, 72):

Σκηνὴ πᾶς ὁ βίος καὶ παίγνιον. ἢ μάθε παίζειν
τὴν σπουδὴν μεταθείς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας.

Teatro y juego es toda la vida: renuncia a lo serio
y aprende tu papel, o sufre los dolores.

Vemos, pues, que la metáfora del "teatro del mundo", como tantas otras, le llega a la Edad Media, por una parte, de la Antigüedad pagana y, por otra, de la literatura cristiana;[28] las dos fuentes mezclaron sus aguas en la tardía Antigüedad. Cuando Boecio dice *haec uitae scena*, se hace eco de Séneca y también de Cicerón: *cum in uita, tum in scaena (Cato maior*, XVIII, 65). Esto repercute después en la poesía latina de la temprana Edad Media: *secli huius in scena (Carmina Cantabrigensia*, p. 97, 15);

[27] Véase Rudolf Helm, *Lukian und Menipp*, Leipzig, 1906.

[28] [M. R. Lida de Malkiel señala como importantísimo en la transmisión de esta metáfora "el largo párrafo tercero de la *Homilia II*, sobre Lázaro, de San Juan Crisóstomo" *(Romance Philology*, V, 1951-52, p. 130, nota 33).]

sin embargo, en esta época, la comparación es rara. En el siglo XII encuentra vigorosa renovación gracias a uno de los grandes talentos de la época: Juan de Salisbury. En su obra principal, el *Policraticus* (I, p. 190), aparecido en 1159, cita Salisbury los siguientes versos de Petronio (cap. LXXX):

Grex agit in scena mimum, pater ille uocatur,
filius hic, nomen diuitis ille tenet;
mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
uera redit facies, dissimulata perit.

Hacen su juego los mimos: toma éste el nombre de padre,
hijo se llama aquél, y el otro hace de rico;
pero cuando llega a su fin la comedia, aparecen
los rostros reales y caen los simulados.

Este texto encierra una moraleja: "Aprende del actor que el brillo externo no es sino vana apariencia, y que al terminar la comedia los personajes tornan a su verdadera naturaleza". Pero ¿qué hace con estos versos el filósofo y humanista medieval? Añade a continuación un capítulo que intitula *De mundana comedia uel tragedia*, en el cual la vieja y sobada metáfora del actor se convierte en armazón conceptual de una amplia crítica de su época. Job, escribe Salisbury, dijo que la vida era una *militia*;[29] si hubiese previsto la época presente, habría dicho: *Comedia est uita hominis super terram*; cada cual olvida su papel y desempeña uno que no es el suyo. El *Policraticus* deja en suspenso la cuestión de si la vida es comedia o tragedia, pero pide que se le conceda *quod fere totus mundus iuxta Petronium exerceat histrionem;*[30] el escenario de esta inmensa tragedia o comedia es el orbe. En el capítulo siguiente encomia Salisbury a los héroes de la virtud, que desde la eternidad, en compañía de Dios y de los ángeles, contemplan el tragicómico ajetreo del escenario terrestre.

Juan de Salisbury renueva así la vieja metáfora, desarrollándola ampliamente (ocupa dos capítulos de su obra), y reúne además en una única concepción sus diversos contenidos de sig-

[29] En la Vulgata, Job, VII, 1: *Militia est uita hominis super terram.* No así en el texto español de Cipriano de Valera.

[30] En este pasaje se ha querido ver indicios de un fragmento desconocido de Petronio, pero Bücheler dice, con razón (en su gran edición de Petronio, Berlín, 1862, p. 95), que Juan de Salisbury está parafraseando simplemente los versos de Petronio que antes ha citado.

nificado, que antes casi sólo aparecían en forma aislada. Salisbury parte de la trivial y moralizante imagen cuyo eco resuena en Petronio; la confronta y relaciona en seguida con la frase de Job, logrando así el primer ensanchamiento del horizonte; ahonda después en la idea y se pregunta: ¿tragedia o comedia? Amplía nuevamente el panorama cuando extiende el escenario a todo el orbe y, por fin, cuando traslada este escenario al cielo. En el cielo están los espectadores del teatro humano, que son Dios y los héroes de la virtud; la *scena uitae* se ha convertido en *theatrum mundi*. La idea de que Dios reúne en torno suyo a los hombres virtuosos debe provenir del *Somnium Scipionis* de Cicerón; también parece haber reminiscencias de él en ciertas ideas del capítulo IX del *Policraticus;* pero en ningún lugar del *Somnium* aparece la idea del teatro del mundo. El harmonizar la doctrina cristiana con la sabiduría ciceroniana es rasgo característico de aquel humanismo cristiano que floreció en el Norte de Europa durante el siglo XII.

El *Policraticus* tuvo amplia difusión en la Edad Media, como lo atestiguan los catálogos de bibliotecas. También más tarde se siguió leyendo mucho; conocemos ediciones impresas de 1476, 1513 (una de París y otra de Lyon), 1595, 1622, 1639, 1664, 1677. Si la metáfora *theatrum mundi* vuelve a ser tan frecuente en los siglos XVI y XVII, esto se debe seguramente, en gran medida, a la popularidad del *Policraticus*.

Veamos qué ocurre en la Europa del siglo XVI. Si comenzamos por Alemania, nos encontramos con... Lutero. Lutero, dice Erich Seeberg,[31] emplea la expresión, "increíblemente osada", de "comedia de Dios" para definir lo que ocurre en la obra de la justificación. Lutero considera toda la historia profana como juego de títeres movido por Dios *(Puppenspiel Gottes)*; lo único que vemos en la historia son las "máscaras" de Dios, esto es, los héroes, como Alejandro o Haníbal... Seeberg quiere derivar esas palabras de Meister Eckhart; pero en realidad son parte del patrimonio común de la tradición.

Veamos lo que ocurre en Francia. Estamos en 1564. La corte celebra el carnaval en Fontainebleau; acaba de representarse una comedia, y entonces se oye el epílogo, escrito por Ronsard; comienza de este modo:

[31] *Grundzüge der Theologie Luthers*, Stuttgart, 1940, p. 179.

Ici la Comédie apparaît un exemple
où chacun de son fait les actions contemple:
le monde est un théâtre, et les hommes acteurs.
La Fortune qui est maîtresse de la scène
apprête les habits, et de la vie humaine
les cieux et les destins en sont les spectateurs.

Es decir, que la vida es un *theatrum mundi* donde los hombres son actores, la Fortuna director de escena y el cielo espectador.

Vayamos ahora a Inglaterra. 1599. En Londres acaba de inaugurarse el Globe Theatre, que lleva grabada la divisa *Totus mundus agit histrionem.* Una de las primeras obras que se representan en el nuevo teatro es el *As you like it* de Shakespeare; en esta obra (II, VII) está el famoso monólogo de Jaques, en que el mundo se compara con un escenario *(All the world's a stage)*, y las siete edades del hombre con los siete actos de la vida humana. Un editor moderno, G. B. Harris (en *The Penguin Shakespeare,* 1937) observa a este propósito: "He aquí un ensayito que hace Shakespeare sobre la divisa del nuevo Teatro del Globo, recientemente ocupado por la compañía". ¿Y de dónde viene esa divisa? No de Petronio, como algunos afirman, sino del *Policraticus;* sólo que el *exerceat* se ha sustituído por *agit.* El que puso esa divisa en el teatro conocía, pues, el *Policraticus* (que acababa de reimprimirse pocos años antes, en 1595). El Globe Theatre había quedado así bajo los auspicios del humanista medieval inglés.

Vayamos finalmente a España, al siglo XVII. Don Quijote (II, XII) explica a su escudero la semejanza entre el teatro y la vida humana. Cuando termina la obra, dice, y los actores se desnudan de sus vestidos, vuelven a quedar todos iguales. Eso pasa con los hombres en la muerte. "¡Brava comparación! —dijo Sancho—, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces". Así se burla Cervantes de un lugar común. Una burla ingeniosa —e indirecta— de un giro retórico habitual: tal es la primera forma en que se nos presenta la metáfora en la España del siglo XVII, en el país y en la época que presenciarán la resplandeciente trayectoria del genio de Calderón. Tuvo razón Vossler al decir que la comparación de la vida humana con un espectáculo teatral era un lugar común durante el Siglo de Oro español.

El segundo capítulo del *Criticón* (1651) de Gracián se in-

titula *El gran teatro del Universo*; pero no habla del teatro, sino de la Naturaleza como escenario de la vida. Nos interesa ante todo Calderón. También él es espíritu de refinada cultura y de amplios conocimientos literarios; es, si se quiere, un virtuoso, pero un virtuoso que es a la vez niño y genio; es artista profundamente creyente. El *theatrum mundi* es elemento constitutivo del mundo ideológico de Calderón y tiene para él un sentido múltiple y variado. En el acto II de *La vida es sueño*, el príncipe cautivo habla en sueños del teatro del mundo, que es para él el amplio mundo de la realidad (ed. Keil, vol. I, p. 16 *b)*:

> Salga a la anchurosa plaza
> del gran teatro del mundo
> este valor sin segundo...

Toda la obra de Calderón tiene la dimensión de un teatro universal, en cuanto que sus personajes se mueven ante un trasfondo cósmico *(La vida es sueño*, III; *ed. cit.*, I, 19 *a)*:

> El dosel de la jura, reducido
> a segunda intención,[32] a horror segundo,
> teatro funesto es, donde importuna
> representa tragedias la fortuna.

Aquí, y en algunos otros pasajes, el destino desempeña el papel de director artístico. Con su resplandeciente lenguaje, Calderón dió nuevo brillo a la tradicional metáfora.[33]

Pero hay algo más importante: Calderón es el primer poeta que convierte el *theatrum mundi*, dirigido por Dios, en asunto de un drama religioso. Ese profundo pensamiento, expresado una vez y como al acaso por Platón, y casi perdido en el mar de su obra; esa idea, que de teológica vino a ser antropológica,[34] ad-

[32] *Secunda intentio* es término técnico de la lógica escolástica y designa un concepto cuyo objeto es una relación entre diversos objetos de conocimiento, es decir, una especie de "superabstracción". *Horror segundo* es una "agudeza" basada en aquel concepto; imposible traducir el giro a otra lengua.

[33] Cf. además *La puente de Mantible*, I (ed. Keil, I, p. 124 *a)*; *Saber del mal y del bien*, I *(ibid.*, I, p. 147 *a)*; *Las armas de la hermosura*, I *(ibid.*, p. 445 *a)*.

[34] Por ejemplo en La Bruyère, *Caractères*, *De la cour*, § 99. En el siglo XVIII aparece en Diderot (cf. *infra*, Excurso XXV). Cf. además Apuleyo, *De mundo*, cap. XXVII; ed. Thomas en *Apulei opera*, col. Teubner, Leipzig, 1905-1910, p. 164, 2 (títeres) = pseudo Aristóteles, Περὶ κόσμου. Tertuliano. *De spectaculis*, cap. XXX (la parusia de Cristo y el juicio final como *spectaculum)*; San Agustín, *Epístola LXXIII (Epistulae*, ed. Goldbacher, Viena, 1895-1898, p. 274); Lamberto de

quiriendo un trivial sentido moralizante, resurge, en admirable palingenesia, en la España católica del siglo XVII. La metáfora del teatro, desgastada por la tradición antigua y por la tradición medieval, reencarna en un teatro vivo, convirtiéndose en expresión de un concepto teocéntrico de la vida humana, desconocido en el teatro inglés y en el francés.

Si examinamos más de cerca todo este proceso, se nos abrirán perspectivas europeas más amplias. La única expresión posible de una poesía que quiera representar la existencia humana en su relación con el universo es el teatro. Pero no la tragedia clásica de los franceses, ni la de los alemanes; la forma dramática clásica, producto del Renacimiento y del humanismo, es antropocéntrica: contempla al hombre y lo desprende del cosmos y de las potencias religiosas, para encerrarlo en la augusta soledad del espacio moral. Las figuras trágicas de Racine y de Goethe tienen que tomar decisiones; la realidad en que se mueven es el juego de las fuerzas espirituales humanas. La grandeza y la limitación de la tragedia clásica es su encerramiento dentro de la esfera de lo psicológico; nunca llega a romper el cerco de esta rígida ley, que puede llegar a destruir al héroe trágico, puesto que para él no hay posible reconciliación con el destino. La tragedia clásica es un producto artificial de la tradición europea; es hija del saber académico, mal comprendido, de los humanistas. Su descabellada intención fué salvar el abismo de siglos que separaba a Pericles de Luis XIV; el mismo Goethe se vió obligado a quebrantar sus cánones para crear el *Fausto*, poema universal.

El drama teocéntrico de la Edad Media y del Siglo de Oro español ha sido renovado en nuestros días por Hugo von Hofmannsthal. Su *Jedermann* (1911) está relacionado con una "moralidad" inglesa del siglo XV; es el "auto de la muerte del rico"; aparecen en él Dios, los Ángeles y el Demonio, además de figuras alegóricas como la Muerte y la Fe. El eje en torno al cual gira toda la obra no es un héroe determinado, sino el anónimo Cualquiera *(Jedermann)*, el hombre, enredado en la maraña de lo terrestre, que se encuentra de pronto ante el tribunal divino. La

---

Hersfeld, ed. Holder-Egger, Hannover, 1894, p. 240; Juan de Salisbury, *Entheticus*, ed. Petersen, Hamburgo, 1843, p. 53; Campanella, *Soneto XIV* y *Soneto XV (Poesie*, ed. Gentile, Bari, 1938, pp. 37-38); Sir Henry Wotton (1568-1639), el poema intitulado *De morte;* Sir Thomas Browne, *Religio medici*, Part I, sect. XLI.

obra se representó en Salzburgo, en el atrio de la catedral. Con su *Jedermann*, Hofmannsthal dió realidad a una Edad Media intemporal y echó a andar por el camino que conduciría al drama metafísico; al continuar adelante tuvo que topar con Calderón, y de este encuentro surgió, en 1921, el "Gran teatro del mundo de Salzburgo" *(Grosses salzburger Welttheater)*. Más tarde, también inspirado por Calderón, Hofmannsthal escribió "La torre" *(Der Turm*, 1925) y *Semíramis* (un fragmento del cual se publicó en 1933, entre las obras póstumas). Estas obras no son "refundiciones" de las piezas de Calderón, sino recreaciones de la "fantasía integradora" de Hofmannsthal. La necesidad interior de renovar en la obra poética la tradición espiritual europea, trastornada por tantas catástrofes, se convirtió así en fuerza creadora. La concepción fué aquí producto del contacto con un tema de esa tradición que era afín al espíritu del poeta, y fué posible porque éste comprendió que todos los contenidos ya plasmados del espíritu pueden volver a convertirse en nueva materia de configuración: "En realidad, los productos espirituales de una época no bastan por sí mismos; tendría que hacerse algo con ellos". Lo más alto surge siempre en virtud de una integración:

> Para toda cosa superior hace falta una síntesis. El hombre superior es fusión de varios hombres; para la creación de la obra poética superior hace falta que concurran muchos poetas en uno solo.

Hofmannsthal se concebía a sí mismo como heredero de la tradición habsburguesa, cuyos núcleos fueron, en el siglo XVII, Viena y Madrid. La literatura del Siglo de Oro español no había sido afectada por los sistemas literarios clasicistas de Francia e Italia; tomó su arte y su concepción del mundo del inexhausto tesoro de una tradición que nunca había roto con la Edad Media. La literatura áurea española conservó la sustancia del Occidente cristiano; vió en la historia un "archivo de los tiempos", en el cual habían dejado consignados sus recuerdos los pueblos de todos los siglos y lugares. Los actores del gran teatro del mundo son reyes y héroes, mártires y campesinos; hay fuerzas sobrehumanas que intervienen en los destinos; y por encima de todo está el orden creado por la gracia y la sabiduría de Dios.

Calderón escribió su obra en un mundo que conservaba, firme y al parecer indestructible, una estructura monárquica y

católica; la incipiente decadencia del Estado y de la nación estaba recubierta por el esplendor imperial y eclesiástico. La situación histórica de Hofmannsthal fué completamente distinta. Hofmannsthal se encontraba en un mundo deshecho por el materialismo y el relativismo, y llegó a presenciar, en cuanto hombre, el fin catastrófico de esa disolución. Su tarea —tarea casi sobrehumana— fué descender otra vez a "la raíz perdurable de las cosas", hallar fuerzas salvadoras en los tesoros destruídos de la tradición, volver a erigir, por fin, la imagen de un mundo reconstruído. Estaba convencido en lo más profundo de que "sólo los enlaces auténticos hacen vivible la vida". Purificar y transfigurar nuevamente esos enlaces, tal fué su tarea, su dolorosa y difícil misión en el tiempo; purificar y transfigurar el enlace entre hombre y mujer en el matrimonio, entre pueblo y gobierno en el Estado, entre hombre y Dios en la dimensión de la eternidad. En esa trayectoria, la sabiduría del Asia pudo ser una escala y un símbolo *(Semíramis)*, pero no una meta ni una solución; el poeta sólo podía hallar ambas cosas en la revelación que brilló para el Occidente y el Oriente: en el cristianismo. La tradición de pueblo y tierra de Hofmannsthal, su espíritu neoplatónico y un llamado secreto al que tuvo que obedecer, todo condujo al poeta hacia el cristianismo. En su afán de vincular el teatro cristiano con una gran tradición, Hofmannsthal no pudo sino escoger a Calderón.

De la Edad Media y del teatro español, Hofmannsthal no tomó el color local histórico, sino esa mitología intemporal europea que él mismo nos ha revelado:

> Existe cierta mitología intemporal europea; nombres, conceptos, figuras que asociamos con un sentido superior; fuerzas personificadas del orden moral o mítico. Este firmamento mitológico cubre toda la Europa antigua.

Pero el retorno a esa Europa antigua era, para el poeta, un movimiento que sobrepasaba en mucho a la poesía y al teatro; era sólo una imagen dentro del enorme proceso histórico que él veía venir: "la reacción interna contra la gran transformación del espíritu que sobrevino en el siglo XVI, y que en sus dos aspectos solemos llamar Renacimiento y Reforma..."

VIII

POESÍA Y RETÓRICA

1. *La poética antigua*, p. 212.—2. *Poesía y prosa*, p. 215.—3. *El sistema de los estilos en la Edad Media*, p. 217.—4. *El discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval*, p. 224.—5. *Tópica de lo indecible*, p. 231.—6. "*Sobrepujamiento*", p. 235.—7. *Alabanza de los contemporáneos*, p. 239.

El tratado de Dante sobre la poesía en lengua vulgar se intitula *De uulgari eloquentia*. Esto nos revela que, hacia el año de 1300, es todavía normal considerar la poesía como un tipo de elocuencia. No existe ningún término genérico para designar a la poesía. ¿Cómo habrá que entender históricamente este hecho?

§ 1. La poética antigua

La moderna "ciencia de la literatura" no se ha ocupado hasta ahora de echar los únicos cimientos capaces de soportar un edificio duradero: una historia de la terminología literaria. ¿Qué significa la palabra "poesía"? No hay en ella nada que determine la esencia de la cosa definida, porque no es sino un término tardío, derivado. Para Homero, el poeta es un "cantor divino"; los romanos lo llaman *uates*, 'adivino'. Toda profecía se expresa en lenguaje rítmico; por eso se puede decir que el poeta es *uates*. Para el concepto 'escribir poesía', los romanos recurren al verbo "cantar"; la *Eneida* comienza con las palabras:

Arma uirumque cano...

Pero también Horacio llega a designar el lenguaje de sus sátiras, cercano al habla cotidiana, con el verbo "cantar" (*Sátiras*, II, III, 4). Es que no había otra palabra. El griego ποιεῖν significa 'hacer' en el sentido de 'elaborar', 'producir'; Heródoto emplea ποίημα ('la cosa hecha') cuando se refiere a trabajos de orfebre-

ría, y ποίησις ('la acción de hacer') para designar la preparación del vino. Platón dice que en el habla corriente toda fabricación de objetos se llama *poiesis;* hacer poesía es sólo un aspecto de esa actividad, una parte del todo, y se da el nombre de "poetas" a "aquellos que tienen una partecita de la *poiesis*" *(Banquete,* 205 *c*). El poeta es, pues, un "hacedor κατ' ἐξοχήν".

Sin embargo, este proceso fué tardío. En épocas remotas, el poeta mismo recitaba su obra. Sólo más tarde se creó una división del trabajo: los aedos recitaban las poesías "hechas" por otros, y los productores de textos se llamaron entonces "hacedores", en sentido estricto; ποιητής designa al 'productor de la obra', y entre él y el aedo hay la misma relación que entre un "compositor" y un músico "ejecutante".[1] Isócrates emplea el participio πεποιημένος con el sentido de 'artificial', y llama λόγων ποιητής al autor de oraciones artísticas escritas. Quienes traduzcan hoy ποίησις por 'creación', añadirán a la concepción griega un elemento extraño a ella: la doctrina judeocristiana de la Creación. Cuando llamamos creador al poeta, estamos empleando una metáfora teológica. Los términos griegos para designar a la poesía y al poeta tienen un sentido técnico, no metafísico ni religioso. Sin embargo, no hay pueblo que haya sentido más profundamente que los griegos la divinidad de la poesía; pero este elemento divino era, justamente por serlo, algo que se daba fuera y por encima del hombre, algo que penetraba en él en forma de musa, de dios, de delirio divino, y que lo henchía por completo. La dignidad metafísica de la poesía no provenía, pues, de la subjetividad del poeta, sino de una fuerza sobrehumana.

El concepto del "hacer" en el sentido de 'producir' adquirió importancia fundamental en el sistema aristotélico de las ciencias. Aristóteles divide la filosofía en teórica, práctica y "poiética". En su aplicación del sistema, procede Aristóteles con ciertos titubeos, de que no hablaremos aquí; lo que importa es la distinción que establece entre las disciplinas prácticas y las poiéticas. La práctica se ocupa de las acciones humanas (los *agibilia* de la escolástica), la poiética del "hacer" *(factibilia);* en la poiética entran la teoría de las artes útiles y las artes hermosas, esto es, la tecnología y aquello otro que —siguiendo a Aristóteles —llama-

[1] Véase H. Weil, *Études sur l'antiquité grecque,* París, 1900, p. 237.

mos "poética" en el sentido más estricto. Debemos, pues, considerar la doctrina aristotélica del arte poética dentro de todo el sistema de Aristóteles, como disciplina paralela a la ética, a la política, a la retórica, a la economía. Buscar en toda acción y en toda obra humanas un contenido racional y valorativo, tal fué la meta de la investigación universal de Aristóteles.

Platón había desterrado a la poesía —salvo muy contadas excepciones— de su ideal República filosófica, porque la juzgaba dañosa desde el punto de vista pedagógico, y tanto más dañosa cuanto más "poética" (387 *b)* fuera. Aristóteles le volvió a dar entrada en el círculo de los bienes espirituales supremos, y reconoció en ella un valor moral y filosófico; así creó la poética como ciencia filosófica de la poesía. Esto fué a la vez culminación y remate del pensamiento clásico griego, y explica también por qué, desde mediados del siglo XVI, la poética aristotélica ha sido el núcleo de todas las discusiones filosóficas sobre la esencia de la poesía. Por circunscrito que esté a su época, el librito de Aristóteles contiene ideas que pueden hacerse actuales una y otra vez.

La poética de Aristóteles influyó muy poco en el período que siguió a su muerte. Semejante hecho va ligado a ese gran cambio cultural que fué el helenismo. La filosofía se desintegra entonces en diversas ciencias particulares: la gramática, la retórica, la filología, la historia de la literatura. La filosofía deja de ser patrimonio de los filósofos para pasar a manos de los profesores de filosofía, y degenera en cuestiones académicas tradicionales. La escuela peripatética incluye la *Poética* y la *Retórica* entre los escritos lógicos del Maestro (el *Organon)*. Pero el Perípato comenzó a decaer ya a la muerte de Teofrasto († 287), segundo jefe de la escuela; los textos aristotélicos se hicieron inaccesibles y no volvieron a aparecer hasta el siglo I a. C.

Con el helenismo comienza una nueva etapa en la teoría de la poesía. Los estoicos y los epicúreos discuten acerca de los medios, de los efectos y de las tareas de la poesía. Tenemos muy escasos restos de los escritos originales, pero su contenido se nos conserva en el *Arte poética* de Horacio, que —como la *Poética* de Aristóteles— marca la culminación y a la vez el remate de un proceso. Después de Horacio no vuelve a haber ningún poema didáctico romano sobre la poética; del mismo modo desaparecen

a partir de fines del siglo I todos los "grandes" géneros de la literatura romana: la tragedia con Séneca, la epopeya con Estacio, Valerio Flacco y Silio Itálico, la historia con Tácito.[2] Ya a comienzos del Imperio, la enseñanza de la poesía entra a formar parte de la gramática y de la métrica (que casi siempre aparecen vinculadas). El concepto de la poética en cuanto disciplina autónoma se pierde en Occidente durante un millar de años, para resurgir en 1150, de manera muy episódica, con el tratado *De diuisione philosophiae* de Domingo Gundisalvo, mezclada con las demás ciencias del sistema aristotélico, que este autor tomó de la tradición islámica.[3] Pero como la poesía latina se conservó aun durante la etapa "más oscura", gracias al firme apoyo de la Escuela y de la Iglesia, la enseñanza del *arte* de la poesía, de sus formas métricas, de sus géneros y de sus adornos retóricos se transmitió junto con ella. Así, esta etapa tuvo su "poética"; pero tuvo igualmente un arte de la prosa, y también una elemental "teoría y práctica de la literatura".

§ 2. Poesía y prosa

Para los antiguos, la poesía y la prosa no eran dos formas de expresión radical y esencialmente diversas; ambas estaban comprendidas dentro del concepto de "discurso". La poesía es un discurso reducido a metro. A partir de Gorgias, la prosa artística compite con la poesía; ya en los tiempos de Isócrates se discutía la cuestión de si la poesía era más "difícil" que la prosa o viceversa. Hacia el año de 100 a. C., se introdujo en las escuelas de retórica un ejercicio que consistía en convertir la poesía en prosa; Quintiliano lo recomienda a los oradores (X, V, 4). En sus años de escolar, San Agustín tuvo que parafrasear pasajes de la *Eneida* (*Confesiones*, I, XVII, 27). En la tardía Antigüedad romana y griega, así como en la Edad Media bizantina, la paráfrasis dejó de ser medio para convertirse en fin; Estacio dice orgullosamente que su padre no sólo explicaba a los poetas más difíciles, sino que además llevó "el mismo yugo que Homero",

[2] El sirio Amiano Marcelino pertenece, como el egipcio Claudiano, al florecimiento tardío del siglo IV.

[3] En realidad, lo único aristotélico es el nombre de su poética; el contenido mismo es medieval.

pues traspuso sus versos en prosa, "sin dejarse aventajar nunca un solo paso".

No se ha prestado la debida atención al hecho de que gran parte de la primitiva poesía cristiana es continuación de la antigua paráfrasis retórica. Hay, ante todo, traducciones en hexámetros de los libros bíblicos, como las que escribió el poeta español Juvenco (hacia 330) de los Evangelios, el egipcio Nonno (siglo v) del Evangelio de San Juan (en griego) y el lígur Arator de los Hechos de los Apóstoles. Con la recitación pública de su obra en la iglesia de San Pedro *ad uincula* (San Pietro in Vincoli) en Roma, cosechó Arator en 544 nutridos aplausos. El procedimiento se aplicó también a las vidas de santos; así, la Vida de San Martín escrita por el aquitano Sulpicio Severo hacia 400 fué puesta en verso en la segunda mitad del siglo v por Paulino de Périgueux, quien designó su obra como *translatio* o *transcripta oratio* (IV, 1 y V, 873); en el siglo vi la volvió a metrificar Fortunato. Y aún se solía ir más lejos; un poeta podía "traducir" sus propios versos en prosa; el aparatoso y presuntuoso italiano Sedulio (que escribió entre 425 y 450) añadió a su *Carmen paschale* un *Opus paschale*, y esta doble elaboración de un tema hizo escuela entre los anglosajones (Aldhelmo, *De uirginitate;* la vida de San Cuthberto por San Beda; la vida de Willibrordo por Alcuino). Con el humanismo inglés, la moda pasó al reino franco: Rabano Mauro (himno a la Cruz), Sedulio Escoto *(De christiana uita)*. En Alemania, Walther de Espira participó en esta corriente con su vida de San Cristóbal (*ca* 980). Hacia 1050, Onulfo de Espira escribe sus *Rhetorici colores* en prosa y añade una refundición en verso de la misma obra, con las palabras *Idem idem eidem de eodem;* he ahí el último ejemplo de esa transposición de estilos que la Edad Media había heredado de la antigua escuela retórica, testimonio de que el discurso en verso y el discurso en prosa artística se juzgaban intercambiables.

No es ésta, sin embargo, la única prueba de las influencias recíprocas de la retórica y la poesía: el carácter retórico de la poesía romana a partir de Ovidio fomentó ese intercambio, y el comentario gramatical y retórico de los poetas contribuyó a intensificarlo. Como Homero para los griegos, así Virgilio fué para los estudiosos de la Roma tardía el modelo de toda retórica. Los interlocutores de las *Saturnales* de Macrobio afirman de co-

mún acuerdo (V, I, 1) que a Virgilio debe apreciársele no sólo como poeta, sino igualmente como orador *(Vergilium non minus oratorem quam poetam habendum, in quo et tanta orandi disciplina et tam diligens obseruatio rhetoricae artis ostenderetur)*.

En la Edad Media, el predominio de la retórica sobre la poesía adoptará formas muy nuevas.

§ 3. El sistema de los estilos en la Edad Media

Teóricamente, el *ars dictaminis* incluía lo mismo la prosa que la poesía; lo vemos expresamente afirmado al comienzo de muchas *artes dictandi*, aun en aquellas que sólo estudian el estilo de la epístola en prosa. Se mantiene, pues, la idea de que la poesía y la prosa son dos formas del discurso. Como la Edad Media conocía dos sistemas poéticos, el silábico o métrico y el acentual o rítmico, el *ars dictaminis* se dividió en *dictamina* métricos, rítmicos y prosísticos; a estos tres estilos se añadió más tarde uno más: la prosa rimada *(mixtum siue compositum)*.[4] Esta subdivisión presupone también que tanto la poesía como la prosa son discurso artístico sujeto a reglas: la prosa está sujeta al ritmo y la poesía al metro (o al ritmo y a la rima).

La división del *ars dictaminis* hizo que en lugar de dos tipos de estilo —poesía y prosa— hubiese tres y aun cuatro. Los límites entre poesía y prosa se borran, pues, cada vez más. Y a esta confusión viene a añadirse la ambigüedad del concepto mismo de "prosa". De manera generalísima, la prosa se define como un discurso no sujeto a reglas (San Isidoro, *Etimologías*, I, XXXVIII, 1); pero dentro de ella hay diversas categorías, la más noble de las cuales es aquella que ahora llamamos, siguiendo a Norden, "prosa artística" *(Kunstprosa)*. El nombre antiguo de la prosa artística era *rhetoricus sermo* (Sedulio), o también *eloquentiae prosa*, como dice San Isidoro del estilo de Isaías; Enodio le da el significativo nombre de *fabricata latinitas*. Sin embargo —y en esto no se ha reparado lo bastante—, al lado de la prosa artística, que requería no poco tiempo, talento y erudición, existía también una prosa sencilla, destinada a la presentación objetiva

[4] Así lo llamó Tomás de Capua (hacia 1230). La prosa rimada es una "prosa común, cuyos miembros o *kola*, determinados por las pausas del discurso, riman al final del colon" (Karl Polheim, *Die lateinische Kunstprosa*, Berlín, 1925, p. IX).

de los hechos. Ya Séneca *(Epístola XL*, 4) pide que la lengua de los filósofos sea *inconposita*[5] *et simplex;* Plinio *(Epístolas*, I, x) se lamenta de que, a causa de sus ocupaciones, se ve obligado a menudo a escribir cartas desprovistas de forma literaria *(inlitteratissimas litteras)*. La ausencia de artificios era inevitable en los escritos urgentes; San Jerónimo llama por eso a la prosa sencilla *subita dictandi audacia*, por contraposición a la *elucubrata scribendi diligentia (PL*, XXVI, col. 200). Enodio distingue entre *sermo simplex* y *sermo artifex*, o bien entre *plana* y *artifex locutio;*[6] también Aldhelmo establece esa diferencia *(cursim pedetemptim non garrulo uerbositatis strepitu)*.[7]

A partir del siglo v, el lenguaje artístico se va haciendo cada vez más artificioso, hasta que hubo un momento en que sólo los letrados lo entendían. Quienes aspiraran a un público extenso y quienes tuvieran que tratar un tema vasto, no podían ya servirse de la prosa artística, sino que debían recurrir a un *sermo simplex* cercano al habla cotidiana. Esto nos da la clave para un pasaje muy citado de San Gregorio de Tours; cuando en el prólogo de su *Historia de los francos* dice que no hay *grammaticus qui haec aut stilo prosaico aut metrico depingeret uersu* ("ningún letrado que exprese estas cosas en prosa artística o en verso métrico"), y que él mismo escribe *incultu effatu* ("incultamente": falsa modestia), sólo quiere decir esto: que al escribir su obra se ha acercado al habla cotidiana,[8] por contraposición al retórico latín artístico de su contemporáneo Fortunato. Un historiador no podía proceder de otro modo en ese tiempo; pero no por ello hay que deducir que "el ámbito de sus conocimientos literarios era muy limitado".[9] Ludwig Traube llama "grandioso" al pasaje de San Gregorio de Tours, y añade: "Esas excusas son parte del estilo; la crítica y el aparente menosprecio o rechazo de la gramática no son en sí mismos sino otros tantos artificios retóricos". San Gregorio de Tours estaba al tanto de la cultura de su época, y su tan citada queja sobre la falta de "gramáticos" no debe

[5] La palabra *inconpositus* corresponde al griego ἀτεχνίτευτος.

[6] Enodio, ed. Hartel, Viena, 1882, p. 521, 18; p. 93, 26; p. 405, 24; p. 58, 18-23.

[7] Aldhelmo, *MGH, Auctor. antiquiss.*, XV, 1ª parte, p. 478, 3 *ss*. Cf. Maurice Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, París, 1905, p. 295.

[8] Escribe "un latín realista, que oscila entre el lenguaje popular y el erudito" (E. Löfstedt, *Syntactica*, II, 1933, p. 365).

[9] Manitius, I, p. 217.

interpretarse precipitadamente como testimonio histórico del oscurecimiento de la Edad Media. El mismo Fortunato creyó necesario designarse a sí mismo, en la dedicatoria de sus obras al papa San Gregorio Magno, con la fórmula *imperitia mea*, variante refinada de fórmulas corrientes, como "mi poquedad", "mi mediocridad".

En la temprana Edad Media se emplea también el término *prosa* aplicado al "poema rítmico". Este género tiene a su vez diversas categorías. En un poema del período longobardo, fechado en 698, dice el autor que no domina la métrica y que por lo tanto escribe en prosa, "como si fuera un pequeño discurso" (*scripsi per prosa ut oratiunculam*: *Poetae*, IV, p. 731, estr. 18). Este texto constituye el ejemplo más antiguo del empleo de *prosa* para designar un poema; el poema no entraba en ninguno de los esquemas rítmicos, y por eso su autor echó mano de la palabra "prosa" a falta de otra mejor; aquí el término está, por decir así, a medio camino del significado 'poesía métrica'. La verdadera "transición" se encuentra en un poema del siglo VIII o IX, escrito regularmente en versos de quince sílabas, que lleva el nombre de *prosa compositum* (*Poetae*, I, p. 79).[10]

El empleo de la palabra *prosa* para designar la poesía halló nuevo terreno de aplicación al inventarse la secuencia, en el siglo VIII. El término "secuencia" proviene de la técnica musical, y se refiere a la artificiosa prolongación melódica de la última vocal del Aleluya de la misa. Esta *sequentia* de notas sin palabras recibió después un texto, en el cual, como nos dice Strecker, "había tantas sílabas como notas tenía el correspondiente trozo melódico; naturalmente, este texto no tenía nada que ver con la poesía métrica ni con la rítmica, sino que era prosa pura, y así se llamó y sigue llamando en Francia". Después de dar un texto a toda la secuencia, se procedió a crear nuevas melodías con su correspondiente texto. "Como las secuencias eran ejecutadas por dos semicoros, el segundo de los cuales debía repetir la melodía del primero, la nueva forma poética se caracterizó por tener siempre dos pasajes en prosa con el mismo número de sílabas. Si

10 Wilhelm Meyer dice: "Los versos de la... poesía rítmica son prosa con una cadencia final" (*Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, III, Berlín, 1936, p. 12); pero esto equivale a suprimir la diferencia que existe entre el sistema rítmico regular y el irregular. Cf. también el vol. II, Berlín, 1905, p. 183, nota.

esta innovación hizo época y tuvo tan grande importancia, fué porque por vez primera quitó a la poesía las trabas tradicionales, librándola de los escasos esquemas métricos y rítmicos existentes." [11]

La secuencia: he ahí el origen de la lírica moderna, a partir del espíritu de la música.

Si echamos una mirada retrospectiva, veremos que la tripartición del *ars dictaminis* no da una idea de la variedad de estilos artísticos del lenguaje conocidos en la Edad Media. El *dictamen prosaicum* es prosa artística; al lado de él existe la prosa "sencilla" *(sermo simplex)*, que sigue siendo vehículo corriente de cartas, crónicas, historia, ciencia, hagiografía. Además del *sermo simplex*, se conoce la ya mencionada prosa rítmica, y por último la prosa mixta, es decir, los textos en que alternan prosas y metros, llamados por eso *prosimetra*.[12] Al lado de todos estos estilos, existía la poesía métrica y la rítmica.

El panorama se hizo aún más variado al introducirse en la prosa artística los finales rítmicos de frase. La antigua prosa artística había observado ciertas leyes métricas (esto es, la escansión de sílabas) al final de las frases. En la tardía Antigüedad, los finales dejaron de ser métricos para convertirse en rítmicos o acentuales, y recibieron el nombre de *cursus*. El *cursus* decayó a partir del siglo VIII, pero a fines del siglo XI tuvo nuevo auge, gracias a la curia papal, que lo tomó del estilo epistolar de San León Magno; de ahí los términos *leoninus cursus* y *leonitas*. Con este nombre se designarían también los popularísimos hexámetros de rima interna *(uersus leonini)*;[13] y el hecho mismo de que el *cursus leoninus* pudiera prestar su nombre a un hexámetro de rima interna demuestra una vez más la superposición de las terminologías de prosa y poesía durante la Edad Media. Encontramos otro testimonio peculiarmente significativo de ese hecho en la *Poetria* de Juan de Garlandia, que distingue tres estilos poéticos y cuatro estilos prosísticos "modernos".[14]

[11] Karl Strecker, en el *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* de Merker-Stammler, II, 1926-1928, col. 391 *b*.

[12] Cf. Franz Dornseiff, en *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*, XI, 1934, p. 74.

[13] Cf. Carl Erdmann, en *Corona quernea*, pp. 16 *ss*.

[14] *Stilus gregorianus, tullianus, hilarianus, ysidorianus*. El autor hace un intento de diferenciarlos de acuerdo con los finales de cláusula, pero no lo consigue: *In stilo tulliano non est obseruanda pedum cadentia, sed dictionum et sententiarum coloratio;*

Es característico de la sensibilidad artística de la Edad Media —no por no formulada inexistente— el hecho de que los autores se complacieran en combinar y entrecruzar esos diversos medios estilísticos. Una de las combinaciones es el *prosimetrum*, que proviene de la Antigüedad tardía (Menipo de Gádara, las sátiras menipeas de Varrón, Petronio, Marciano Capela, Boecio), y en el cual los pasajes en verso deben tener variedad de metros. En la prosa rítmica hay cruce de prosa y rima.

La mezcla del sistema métrico con la consonancia en el hexámetro de rima interna o verso leonino tiene especial encanto; así por ejemplo:

Lucifer ut stellis, sic es praelata puellis.[15]

Este efecto puede llegar a ser majestuoso y sonoro en los hexámetros rimados de dos en dos, con doble rima interna, como en el poema de Bernardo de Morlas sobre el juicio final y el paraíso:

Hora nouissima, tempora pessima sunt, uigilemus.
Ecce minaciter imminet arbiter ille supremus:
imminet, imminet, ut mala terminet, aequa coronet,
recta remuneret, anxia liberet, aethera donet...
Patria splendida terraque florida, libera spinis,
danda fidelibus est ibi ciuibus, hic peregrinis.[16]

Ritmo y metro se cruzan también en la llamada "estrofa goliardesca con *auctoritas*", o sea la combinación de tres versos amétricos con un verso clásico, casi siempre hexámetro o pentámetro, de igual rima. Cito una estrofa de Gautier de Châtillon sobre los vicios de los prelados:

A prelatis defluunt uitiorum riui,
et tantum pauperibus irascuntur diui;
impletur uersiculus illius lasciui:
quicquid delirant reges, plectuntur Achiui.

---

quo stylo utuntur uates prosayce scribentes...: "Poetas que escriben en prosa". Es una doctrina extremadamente confusa, que debía ser muy difícil de entender para los alumnos. Cf. *RF*, XIII, 1902, p. 928.

15 "Como el Lucero entre las estrellas, así sobresales tú entre las doncellas."

16 "Son éstos los últimos días, los tiempos más depravados. Velemos, porque se acerca ya aquel juez supremo, con rostro amenazador. Se acerca, sí, para extirpar el mal y coronar la virtud, premiar la justicia, aliviar las congojas y dar los cielos. Una patria esplendorosa, una tierra llena de flores y sin espinas, va a ser regalada a los fieles que, peregrinos en el mundo, serán ahora ciudadanos."

Se dan además fusiones del sistema métrico con el rítmico.[17] Debemos mencionar igualmente la mezcla de versos latinos con versos en lengua vulgar, combinación popularísima en la Francia y en la Alemania de los siglos XI a XIII. Todos estos cruces y mezclas revelan un mismo espíritu: hay en ellos un gusto infantil por el juego y la variedad. A la combinación de formas corresponde, en el aspecto temático, la mezcla, tan popular en la Edad Media, de lo cómico y lo grave, y hasta de lo sagrado y lo burlesco.[18]

De todo lo dicho se deducirá por qué la Edad Media no tuvo una palabra para designar a la vez la poesía métrica y la rítmica. El término *poesis* no era adecuado, porque en la teoría antigua, cuyo representante es para nosotros Lucilio (fragmentos 339 *ss.*), *poesis* designaba un poema extenso (la *Ilíada*, Ennio), mientras que *poema* se refería a una obra breve.[19] Esta terminología se refleja en el verso final del *Waltharius:*

Haec est Waltharii poesis. Vos saluet Iesus.

Por lo demás, *poesis*, *poema*, *poetica*, *poeta* aparecen poco en la Edad Media; la poesía no se consideraba como arte independiente. No hubo en la temprana Edad Media palabra alguna que designara la acción de escribir poesía. Los conceptos de "poesía métrica", "poema métrico", "escribir poemas métricos" solían expresarse con términos como: *metrica facundia; metrica dicta; textus per dicta poetica scriptus; dictum metrico modulamine perscriptum; uersibus digerere; lyrico pede boare, poetico cothurno gesta comere; metrica amussi* ('regla', 'escuadra') *depingere; metrorum uersibus explanare; metricare.*[20] Para "hacer poesía" se emplea también el verbo *ponere (Poetae*, IV, p. 357, 30, cuya glosa alude al *reponere* de Horacio, *Ars poetica*, 120, y de Juvenal, *Sátira I*, 1). El autor de poemas métricos se llama

17 Cf. *Poetae*, III, p. 674, 1032.
18 Cf. *infra*, Excurso IV.
19 Cf. *infra*, Excurso V.
20 Aldhelmo, *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, XV, 1ª parte, p. 232, 4; *Poetae*, IV, p. 964; V, p. 263; Froumundo, ed. Strecker, Berlín, 1925, p. 133, 37; Fortunato, *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, IV, p. 293, 93; *Poetae*, I, p. 486, 132; Ermenrico de Ellwangen, dirigiéndose a Grimaldo, *MGH*, *Epistolae*, V, p. 566, 30; *Poetae*, V, p. 63, 267; I, p. 95, 1. Odón de Cluny, *Occupatio*, prefacio a I, 19.

uersificus metricae artis peritia praeditus; dictor; positor, compositor.[21]

Al lado de *poesis* aparece, desde 1150 más o menos, el término *poetria*, que sobrevive en el inglés *poetry* (y en la *deutsche Poeterey* de Opitz). Se ha querido ver en esta palabra la expresión de un nuevo concepto de la poesía; en realidad, lo que ocurre es algo muy distinto. El nombre griego para "poetisa" es ποιήτρια; con este sentido suele aparecer la palabra, ya latinizada *(poetria)*, en Cicerón, Ovidio, Persio. También Marciano Capela la emplea así en un pasaje (§ 809, p. 427, línea 14), cuyas variantes en los diversos manuscritos demuestran que no siempre se comprendió esa extraña palabra, y que muchos lectores la tomaron por "poesía"; de este modo la emplea Odón de Cluny († 942) en su poema didáctico *Occupatio* (verso 1219). El Archipoeta (que floreció hacia 1160-1165) usa a menudo *poetria* con el sentido de 'poesía' y de 'poema'. A estos dos sentidos se viene a añadir después el de 'poética'; el *ars poetica* de Horacio se designa comúnmente con el nombre de *poetria*. La *Poetria noua* (hacia 1210), de Galfredo de Vinsauf, equivale a 'nueva poética'; en el mismo sentido se solía llamar al *De inuentione* ciceroniano *Rhetorica uetus* (o *prima*, o *prior)*, y a la *Rhetorica ad Herennium*, *Rhetorica noua* (o *secunda*, o *posterior)*; y aún más, en la jurisprudencia vemos contrapuesto el *Digestum uetus* al *Digestum nouum*; en el estudio de Aristóteles, la *Metaphysica uetus* a la *Metaphysica noua*, la *Ethica uetus* a la *Ethica noua*, la *Logica uetus* a la *Logica noua*.[22] En este sistema de paralelismos hay evidentemente un recuerdo consciente de los dos Testamentos de la Biblia. En San Isidoro *(Etimologías*, VI, 1, 1) pudo leerse que *uetus testamentum ideo dicitur, quia ueniente nouo cessauit*, y verse citada la Segunda epístola a los corintios, V, 17: *Vetera transierunt, ecce facta sunt omnia noua.* Éstas son justamente las palabras que aducen los representantes de la "nueva poética".[23] "Las cosas viejas pasaron; he aquí que todo se ha hecho nuevo":

21 Aldhelmo, *ed. cit.*, p. 75, 21; *Poetae*, II, p. 464, 1421; IV, p. 78, 1; prólogo al *Heliand*.

22 Cicerón: Martin Schanz y C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, I, p. 589. *Digestum:* Paul Kretschmar, en *Zeitschrift der Savigny-Stiftung, Romanische Abteilung*, LVIII, 1938, p. 210. *Metaphysica* y *Ethica:* Friedrich Überweg y Bernhard Geyer, *Die patristische und scholastische Philosophie*, Berlín, 1928, pp. 345 y 347. *Logica:* Duckett, *The gateway to the Middle Ages*, Nueva York, 1938, p. 161.

23 Véase Faral, *Les arts poétiques*, p. 181.

tal fué la conciencia cultural del período de transición de hacia 1200.

Al lado de *poetria* aparece un verbo nuevo, *poetari* (también *poetare)*, que designaba la acción de "escribir poesía"; se podía leer en Prisciano y se tenía por anticuada (aparece también una vez en Ausonio: *ineptia poetandi (Opuscula*, ed. Schenkl, Berlín, 1883, p. 121, núm. I, 6). En su *Ars uersificatoria*, escrita hacia 1170, Mateo de Vendôme recomienda el empleo de palabras raras;[24] a esta moda se debe seguramente el que volvieran a emplearse *poetari* y *poetria. Poetari* se encuentra en Walter Map *(De nugis curialium*, p. 13, 1 *ss.)*; Dante lo emplea a menudo en su *De uulgari eloquentia*, y en una ocasión usa la forma preciosista *poire (Égloga II*, 97).

§ 4. El discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval

Debemos preguntarnos ahora si el concepto retórico de la poesía asimiló algunos elementos de la antigua división de la *materia artis* en discurso forense, político y panegírico. Es verdad que las "poéticas" francesas de los siglos XII y XIII se emanciparon en gran medida del antiguo sistema, pero éste permanecía al alcance de los lectores en los escritos de Cicerón, de Séneca el Retórico y de Quintiliano. En Italia, baluarte de la jurisprudencia de la Antigüedad romana y durante el "Renacimiento del siglo XII", nunca se perdió del todo el interés por el discurso forense, ni aun en los siglos más oscuros. Hacia 900, el gramático Eugenio Vulgario escribió en Nápoles un poema didáctico en veinte hexámetros sobre la retórica forense *(Poetae*, IV, 426, núm. XXI); hacia 1050, Anselmo de Besate presenta en su *Retorimachia* un fingido pleito forense. Sólo en Italia iba ligado por entonces el estudio del derecho al de la gramática y la retórica;[25] conocemos, por ejemplo, un panegírico académico de cierto jurista italiano (pronunciado probablemente en 1186).[26]

Pero ya en la Roma del Imperio, el discurso forense había

24 Faral, *Les arts poétiques*, p. 163.

25 Véase Carl von Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, Leipzig, 1855-1870, II, pp. 69-71.

26 Lo publicó Hermann Kantorowicz en el *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-1939, pp. 22 *ss.*

degenerado en ejercicio retórico. Se hacían pleitos ficticios *(controuersiae)* que nada tenían que ver con la realidad; se partía para esto de un derecho imaginario y hasta de leyes inexistentes; se hacían intervenir piratas y magos a fin de aumentar el atractivo de las controversias con toques fantásticos. En la escuela, tales temas se practicaban también en forma poética; se nos han conservado algunas obras de este tipo.[27] Los hombres de la Edad Media tomaron esos pleitos ficticios por relatos novelescos: las *Controuersiae* de Séneca el Retórico son una de las fuentes principales de la colección de *Gesta Romanorum*, tan popular en la Edad Media,[28] y lograron perdurar todavía más tiempo, pues una novela de Mlle. de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), se funda en la *Controuersia de archipiratae filia* (I, VI). Un discurso escolar *(declamatio)* de Quintiliano es la fuente del *Mathematicus* ("Astrólogo"), novela corta, en verso, incluída entre las obras de Hildeberto de Lavardin.[29]

El discurso político sufre, ya en los tiempos de Nerón, una transformación análoga a la del discurso forense; pasa a ser un fingido discurso deliberativo *(deliberatiua* o *suasoria)*.[30] Se discuten cuestiones de interés general, como la de si conviene o no casarse.[31] En este caso especial, hay en la Edad Media una tendencia a contestar negativamente, trayendo a cuento la malignidad de las mujeres; de ahí resulta entonces un discurso de disuasión, como la *Dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat*, incluída en la animada colección de anécdotas

[27] Cf., por ejemplo, la *Anthologia latina*, núms. 21 y 198. Draconcio, *Romulea*, 5.

[28] Véase Ludwig Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, 10ª ed., Leipzig, 1922, II, p. 205.

[29] Según Bliemetzrieder, *Adelard von Bath*, Munich, 1935, pp. 224 *ss.*, el autor de la obra es Bernardo Silvestre. Lo mismo opina Faral, en *Studi Medievali*, 1936, p. 77. Hay otro discurso forense en verso, publicado en *PL*, CLXXI, cols. 1400 B *ss.* (según Hauréau, obra de Serlón de Wilton).

[30] Véase *supra*, p. 107.

[31] Ya la filosofía popular estoica (Hierocles, Dión Crisóstomo y otros) se había ocupado en esta cuestión; San Jerónimo adoptó sus argumentos en el tratado *Aduersus Jouinianum*. Cf. Pierre de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne*, 2ª ed., París, 1924, pp. 487 *ss.* En *The Wife of Bath's prologue* (versos 671 *ss.*), Chaucer alude a ese tratado en San Jerónimo y a la *Dissuasio Valerii* de Walter Map. La obra más expresamente misógina de la Edad Media son las *Lamentationes Matheoli* (siglo XIII): cf. Gröber, *Grundriss*, II, Estrasburgo, 1893, p. 431. El debate sobre la mujer y el matrimonio es uno de los temas centrales del *Tiers livre* de Rabelais (cf. Georges Lote, *La vie et l'œuvre de François Rabelais*, Aix-en-Provence, 1938, pp. 140 *ss.*).

—"pasatiempos cortesanos"— de Walter Map *(De nugis curialium*, hacia 1190). El discurso de Map circuló también aislado, y fué muy popular; poseemos cinco comentarios escolásticos sobre él.

El discurso panegírico fué el que más influyó en la poesía medieval; su tema predominante es la alabanza. La nueva sofística había adaptado para la enseñanza escolar la parte correspondiente de la retórica. Esta época tardía encomia a dioses, hombres, países, ciudades, animales, plantas (el laurel, el olivo, la rosa), estaciones, virtudes, artes, profesiones: enumeración que permite adivinar por sí sola hasta qué punto pudieron rozarse la poesía y la retórica panegírica. Uno de los principales autores de tratados didácticos de retórica, Hermógenes de Tarso (nacido en 161 d. C.), pudo definir la poesía como panegírico, y afirmar que es "el más encomiástico de todos los *logoi*" (ed. Rabe, col. Teubner, Leipzig, 1913, p. 389, 7). San Isidoro condenó el estilo panegírico como invención del frívolo y mentiroso pueblo griego *(Etimologías*, VI, VIII, 7); pero en sus propios tiempos, y a lo largo de la Edad Media, había gran necesidad de poemas de alabanza y encomio a los grandes señores, así seglares como eclesiásticos. En la corte merovingia, Fortunato inciensa a condes, duques y príncipes. También los carolingios exigirán este tributo, y más tarde cualquier príncipe, arzobispo, obispo, abad.

Los poetas carolingios conocían la palabra *panegyricus* [32] *(Poetae*, III, p. 628, 427):

Materie fandi series panegyrica abundat.

Ermenrico de Ellwangen *(MGH, Scriptores*, XV, p. 156, 39) da ese nombre a la totalidad de la poesía pagana. El desconocido autor de los *Gesta Berengarii imperatoris* (entre 915 y 924) llama a su obra, en el título, *Panegyricon (Poetae*, IV, p. 357); lo mismo hace un anónimo del siglo XII en una alabanza *(NA*, II, p. 392, 37):

Dum tibi, dulcis homo, breuiter panegerica promo,
conlige nobiscum uernos flores et hibiscum.

Pero mucho más frecuente es el empleo de expresiones latinas, como *laus, laudes, praeconia*, que se encontraban ya en la poesía

[32] También aparecen las formas *panagericus* y *panegericus*.

pagana de la tardía Antigüedad. El crítico que lea poemas medievales deberá observar si la palabra *laus* se emplea en sentido general o como término técnico retórico-poético, que es lo que ocurre, por ejemplo, en la *Laus temporum quattuor* y en la *Laus omnium mensuum (Anthologia latina*, núms. 116 y 117), así como en el poema didáctico de Esmaragdo sobre la gramática *(Poetae*, I, p. 615, núm. xv):

Partibus inferior iacet interiectio cunctis,
ultima namque sedet et sine laude manet.[33]

Este pasaje viene a quedar en relación con un movimiento más amplio si tenemos en cuenta que los elementos estilísticos del panegírico pueden aparecer en todos los géneros y en todos los temas de la poesía; la tendencia es de gran importancia para la comprensión de la literatura medieval. Veamos algunos ejemplos. Podría creerse que la alabanza de Dios tiene un origen puramente bíblico; en Draconcio *(De laudibus Dei*, III, 735 *ss.)* leemos:

Seruatum reparare iube pietate sueta,
ut merear cantare tuas per carmina laudes.
Quamuis nemo tua praeconia congrua dixit
aut umquam dicturus erit, nam formula laudis
temporibus tribus ire solet, tu temporis expers.

Esto habrá que entenderlo del modo siguiente: "para los panegíricos de hombres, la técnica *(formula laudis)* ha creado elogios de los antepasados, de las hazañas juveniles y de la edad viril". Según se ve, había que tomar en cuenta tres períodos *(temporibus tribus)*. Así, el retórico Emporio (siglo v) enseñaba lo siguiente:

Laudatur aliquis ex his quae sunt ante ipsum, quae in ipso quaeque post ipsum. Ante ipsum, ut genus et patria...; in ipso, ut nomen, ut educatio, ut institutio, ut corporis species, ut ordo factorum; post eum, ut ipse exitus uitae, ut existimatio mortuum consecuta (C. Halm, *Rhetores latini minores*, p. 657).

[33] Es triste la suerte de la interjección, "porque entre todas las partes de la oración ocupa el último asiento, y nadie la alaba". Al pasar del latín al francés, se perdió la penúltima sílaba de las palabras esdrújulas; esto conmovió tanto a Mallarmé, que escribió un poema en prosa sobre la "muerte de la penúltima" *(Le démon de l'analogie*, en *Divagations)*, que termina así: *Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième.* También la gramática tiene sus tragedias.

Esta idea pasó a San Isidoro *(Etimologías*, II, IV, 5). Ahora bien, no es posible aplicar este esquema a Dios, puesto que es intemporal: *temporis expers.*

El cruce de elementos panegíricos con elementos eclesiásticos suele encontrarse también en las vidas métricas de santos, que por otra parte tienen una tópica muy especial.

En los panegíricos de ciudades y países, hay un contacto entre la epideixis antigua y la poesía medieval. Conocida es la popularidad que ya en la poesía romana tenían las *laudes Italiae* y las *laudes Romae.*[34] La teoría literaria de la tardía Antigüedad precisó minuciosamente los preceptos del panegírico de ciudades;[35] había que alabar primero la situación de la ciudad y enumerar luego todas sus demás ventajas, sin descuidar su cultivo del arte y de la ciencia. Este último tópico adquirió en la Edad Media un sentido eclesiástico: el mérito mayor de una ciudad son ahora sus mártires (y las reliquias de los mártires), sus santos, sus príncipes de la Iglesia y sus teólogos.

En un *rhythmus* longobardo[36] sobre Milán se elogian: *1)* la fértil llanura en que se asienta; *2)* sus muros, torres y puertas; *3)* su foro,[37] sus calles pavimentadas, sus baños; *4)* sus templos; *5)* la piedad de sus moradores; *6)* los sepulcros de santos; 7) los obispos que la han gobernado (el primero de ellos, San Ambrosio); *8)* el esplendor que allí tienen las ciencias, las artes y la liturgia; *9)* la riqueza y caridad de sus habitantes; *10)* el reinado de Liutprando († 744); *11)* el arzobispo Teodoro II († 735); *12)* las empresas de sus moradores contra los infieles. La mayor parte de estos tópicos corresponden directamente o *mutatis mutandis* a los antiguos preceptos del panegírico de ciudades. Pero el antiguo discurso epidéictico se ha convertido aquí en una confesión vigorosa y artística del orgullo civil italiano en la temprana Edad Media. Análogos son los *Versus de Verona (Poetae*, I, p. 119; escritos hacia 810), en los cuales (estr. 8) el piadoso autor se maravilla de que los paganos —*mali homines*— hayan sido capaces de construir tan hermosos edificios. Justamente de Italia,

[34] Encontramos unas *Laudes Neapolis* en Estacio, *Siluae*, III, v, 78-104.

[35] Para mayores detalles, véase T. C. Burgess, en *Studies in Classical Philology*, III, Chicago, 1902, pp. 89-248 y Gernentz, *Laudes Romae*, Rostock, 1918.

[36] *Poetae*, I, p. 24. Escrito poco después de 738 (cf. Ludwig Traube, *Karolingische Dichtungen*, Berlín, 1888, p. 114).

[37] En la estr. 6, 1, Traube lee *fori.*

único país en que se conservaron las ciudades romanas a lo largo de la Edad Media, tenemos gran cantidad de panegíricos de este tipo, algunos de los cuales son verdaderas perlas de la poesía medieval.

También para el panegírico de países había abundantes preceptos en la teoría y en la práctica de la Antigüedad. De gran importancia es la *laus Spaniae* con que San Isidoro inicia su crónica, pues es el punto de arranque de toda una tradición nacional española.[38] San Isidoro se inspiró en la antigua descripción e historia de los países, y a su vez vino a ser modelo, no sólo de los historiadores, sino también de los poetas épicos de la Edad Media.

El comenzar un poema narrativo con el panegírico de alguna ciudad o país se hizo habitual, cosa en que muy pocos han reparado. Fué un cruce del panegírico con la epopeya. Como ejemplo temprano podrá servirnos el poema de Alcuino *De sanctis Eboricensis ecclesiae (Poetae*, I, p. 170, versos 16 *ss.)*. La vida de San Germán por Heirico *(Poetae*, III, p. 438) comienza con un elogio de Auxerre; el *Waltharius*, con una alabanza de Hungría y de los hunos; el poema histórico de Abbón de St. Germain *(Poetae*, IV, p. 19, 1 *ss.)*, con un encomio de París, y el poema de Letaldo de Micy sobre el pescador Swithin[39] (fines del siglo x), con un panegírico de Inglaterra. Hay un elogio de España en las coplas 144 *ss.* del *Poema de Fernán González* (hacia 1250).

El panegírico de los soberanos es extraordinariamente frecuente. Este tópico exige un examen especial; también él pudo penetrar en la epopeya, como por ejemplo en el poema *Karolus Magnus et Leo papa (Poetae*, I, p. 316)[40] y también en la égloga[41] y en la elegía fúnebre.[42] El irlandés Dungal intercala en una égloga un elogio de la poesía en el estilo de los antiguos panegíricos; esto es muy raro en la Edad Media; cuando el poeta

38 Véase Gifford Davis, en *Hispanic Review*, III, 1935, pp. 149 *ss.* Stach *(Historische Vierteljahrsschrift*, XXX, 1935, p. 429, nota 22) dudaba de que San Isidoro fuera el verdadero autor de ese pasaje; pero Wilhelm Levison me escribe que no hay razones serias para disputarle la paternidad.

39 Editado por Wilmart en *Studi Medievali*, IX, 1936, pp. 193 *ss.*

40 La estructura del fragmento es como sigue: versos 1-12, exordio; 13-94, alabanza de Carlomagno; 95-136, los edificios que construyó en Aquisgrán; 137-325, la caza; 326 *ss.*, el papa León.

41 Muadwino, en *Poetae*, I, pp. 385-386.

42 *Poetae*, I, p. 430 es buen ejemplo de esto *(formam laudis describere*, verso 7).

quiere encomiar algo, suele fijarse en las virtudes (Aldhelmo, *De uirginitate;* Milón de St. Amand, *De sobrietate*, etc.), no en las artes.

El influjo del estilo panegírico se extendió también a la lírica. La mayor parte de los temas líricos que el poeta moderno "plasma" a partir de su "vivencia" están ya incluídos en la lista de tópicos epidéicticos elaborada por la teoría literaria de la tardía Antigüedad. Eran tema de ejercicios retóricos, y como tales pasaron también a la enseñanza de la poesía en la Edad Media. Hay a veces datos externos que nos permiten comprobar este hecho; poseemos, por ejemplo, dos descripciones del invierno con idénticas rimas finales, lo cual quiere decir que estas rimas habían sido impuestas y que las dos versiones son ejercicios escolares.[43] Ese mismo carácter retórico de la poesía medieval demuestra que al interpretar un poema no hemos de preguntarnos qué "vivencia" sirvió de inspiración, sino qué tema se proponía tratar el poeta. Esto es algo que el crítico moderno se resiste a hacer, sobre todo cuando examina poemas sobre la primavera, el ruiseñor, la golondrina; y precisamente estos temas eran prescritos por la retórica; así, el tratado *De elocutione* del pseudo Demetrio (escrito hacia 100 d. C.), al hablar del estilo "gracioso" *(charientismós)*, menciona como temas especialmente adecuados los jardines, las golondrinas, el amor. Los *Progymnasmata* (ejercicios retóricos preliminares) de Hermógenes ejercieron gran influencia; el gramático Prisciano los tradujo con el título de *Praeexercitamina*, transmitiéndolos así a la Edad Media latina. La frecuencia de poemas sobre la golondrina y el ruiseñor [44] se explica por estas recomendaciones de los manuales retóricos. En el poema a la golondrina [45] del obispo Radbod de Utrecht (917), un nuevo crítico inglés [46] ha querido ver gentilmente el temperamento alemán. ¿Qué hay de verdad en esto? La golondrina habla en

[43] Wilhelm Meyer, en *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 1907, p. 237.

[44] Por ejemplo, en *Poetae latini minores*, IV, p. 206; V, pp. 363 y 368. San Eugenio de Toledo, en *Analecta hymnica*, L, p. 89. Alcuino, en *Poetae*, I, p. 274. Fulberto de Chartres (cf. Manitius, II, p. 690). Otros ejemplos en *Carmina Cantabrigensia*, p. 32. En Burgess, *op. cit.*, pp. 188-189, hay abundantes materiales de la literatura antigua.

[45] *Poetae*, IV, pp. 172-173.

[46] F. J. E. Raby, *A history of secular Latin poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1934, I, p. 250.

primera persona[47] y se dirige al lector (verso 19); expone: *1)* las excelencias de su organismo; *2)* su importancia para la agricultura; *3)* sus cualidades medicinales,[48] que la hacen superior a Pitágoras; *4)* su arte de fabricar nidos; *5)* su género de vida. Viene después, *6)* la *probatio* de que la vida de la golondrina puede servir de ejemplo al hombre; el final, 7*)* lo constituye la siguiente *peroratio:* el hombre debe obedecer a su Creador. Así, pues, lo que tenemos aquí es un tratadito bien estructurado, con sus aderezos eruditos y su coletilla edificante...

Pasemos a la tópica del panegírico personal. Podría escribirse todo un libro sobre ella; pero aquí, como en el resto de la obra, nos limitaremos a presentar el material científico que sea imprescindible para la comprensión y para el avance de nuestro estudio.

§ 5. Tópica de lo indecible

Este grupo de tópicos, que yo llamo de "lo indecible" *(Unsagbarkeit)*, tiene su origen en el hábito de "insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema", que, desde Homero, ha existido en todas las épocas.[49] En el panegírico, el autor "no encuentra palabras" para elogiar convenientemente a la persona; es éste un tópico corriente en la alabanza de los soberanos (βασιλικὸς λόγος).[50] Ya en la Antigüedad se desprende de este grupo el tópico "hasta Homero, Orfeo, etc. serían incapaces de alabar dignamente al festejado"; después, en la Edad Media, se acumularán nombres de autores célebres que no hubieran estado a la altura de la tarea.[51]

47 El poema es, pues, una *conformatio (quando rei alicui contra naturam datur persona loquendi:* Keil, *Grammatici latini*, II, p. 437, 32).

48 Se refiere a la celidonia o yerba de la golondrina. La fuente es San Isidoro *(Etimologías*, XVII, xxxvi): *Chelidonia ideo dicitur uel quod aduentu hirundinum uidetur erumpere, uel quod pullis hirundinum si oculi auferantur, matres eorum illis ex hac herba mederi dicantur.*

49 *Ilíada*, II, 488. Cf. Wolfgang Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Leipzig, 1944, p. 312, nota 3. *Eneida*, VI, 625-626. Macrobio, *Saturnales*, VI, iii, 6. Draconcio, *De laudibus Dei*, III, 568 *ss.* (aprovechando un pasaje de la *Eneida*, IV, 181 *ss.)*, convierte "lo indecible" en "lo innumerable". *Aliscans*, ed. Guessard y Montaiglon, p. 150.

50 Burgess, en *Studies in Classical Philology*, III, 1902, p. 122. Panegírico de Juliano en honor de Constancio, ed. Hertlein, col. Teubner, Leipzig, 1875, vol. I, p. 1, 1. Pacato, en Baehrens, *XII panegyrici latini*, 2ª ed., 1911, p. 90. Nazario, *ibid.*, p. 157. Coripo, *Johannis*, I, 2. Enodio, ed. Hartel, Viena, 1882, p. 509, núm. 11, 9. Dudón de St. Quentin, *PL*, CXLI, col. 731 A.

51 Walafrido Estrabón, *Poetae*, II, p. 352, 7 *ss. Ligurinus*, II, 219. Benzón de

A los tópicos de "lo indecible" pertenece también la afirmación de que el autor no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar *(pauca e multis)*.[52] Se lee esto muy a menudo en las vidas de santos, género que surgió en el siglo v y que necesitaba de una abundante fraseología panegírica, pues el santo debía haber realizado el mayor número posible de milagros. Muchas vidas de santos están hechas a base de tradicionales lugares comunes. "No sólo pasaban de mano en mano los motivos de ciertos relatos —ha dicho Wilhelm Levison—, sino que había gran cantidad de giros que se repetían literalmente incontables veces, y más de una vida de santo consiste, en mayor o menor medida, en un mosaico de fragmentos que antes habían servido para representar la imagen de otros santos." [53]

Otra manera de ensalzar a una persona consistía en decir que todos los hombres participaban en la admiración de ella, en la alegría, en el luto. El arte del autor debía mostrarse en la especificación y amplificación del concepto "todos". Una de las flores más extrañas del estilo retórico era la afirmación de que todos los sexos y edades de la vida festejan al encomiado, como si hubiese el mismo número de sexos que de edades; el *omnis sexus et aetas* se convirtió en fórmula corriente;[54] todavía la encontramos en Diderot y en Manzoni.[55] No faltaban quienes fueran más

---

Alba, ed. Pertz, *MGH, Scriptores,* XI, p. 598, 47 *ss.*, desarrolla el tópico más que ningún autor, acumulando nombres y nombres de autores que habrían fracasado en la empresa: Daniel, Tulio, Demóstenes, Marón, Lucano, Estacio, Píndaro, Homero, Horacio, Grilio, Quintiliano, Terencio. Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo xv,* II *(Nueva Biblioteca de Autores Españoles,* vol. XXII), p. 83 *a.* Para mayores detalles, cf. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft,* XVI, 1938, pp. 471-472.

[52] El tópico pudo verse ya insinuado en Virgilio, *Geórgicas,* II, 42; *Eneida,* III, 377. Elio Donato, carta dedicatoria de su comentario a Virgilio: *de multis pauca decerpsi.* Prudencio, *Apotheosis,* prefacio, 1; verso 704. Fortunato, *MGH, Auctor. antiquiss.,* IV, p. 172, núm. XVII, 4. Coripo, *Johannis,* VIII, 530. El gramático Clemente: *Poetae,* II, p. 670, núm. XXIV, 1. Prólogo a los *Gesta Berengarii,* en *Poetae,* IV, p. 357, 30. Reginón de Prüm, ed. Kurze, Hannover, 1890, p. 1. Esteban de Bec, *Draco Normannicus, Proemium,* 56.

[53] *NA,* XXXV, 1910, p. 220. Entre los giros estereotipados está, por ejemplo, *de mirabilibus praetermissis et quod nullus sermo ad eius omnia opera sufficiat (Poetae,* IV, p. 960).

[54] Cf. *Bulletin Du Cange,* 1934, p. 103. Ejemplos: Julio Capitolino, *M. Antoninus Geta,* XVIII, 5; San Jerónimo, *Epístola I;* Draconcio, *De laudibus Dei,* III, 394; Coripo, *In laudem Justini,* III, 40; *Poetae,* I, p. 67, 31; p. 132, 12 *ss.*, y p. 386, 41.

[55] Diderot dice, criticando el trato que dieron los jesuítas a los indios del Paraguay: *Ils marchaient au milieu d'eux un fouet à la main, et en frappaient in-*

lejos, asegurando osadamente que "todos los pueblos, países y tiempos cantan la alabanza de X".[56] Venancio Fortunato asegura que el rey Chilperico es conocido hasta en la India, y lo mismo afirma de San Martín; de San Hilario dice que lo conocen en la India y en Tule.[57] Por lo visto, el ser conocido en la India era la máxima gloria; esto se debe a que la India —asociada o no con la "última Tule"— era la región más remota de la tierra (de China se sabía muy poco); la India servía de *pars pro toto* para significar 'todo el mundo'. Esta posición privilegiada de la India estaba atestiguada en Virgilio. ¿Acaso no había predicho uno de sus personajes (*Eneida*, VI, 794) que Augusto llevaría su imperio más allá del país de los indos? Pero si un soberano no logra ser dueño de su propia alma, ¿de qué le sirve "que la lejana India tiemble ante su poder, y que Tule obedezca sus órdenes"? Esta frase es de Boecio (*Consolatio*, III, 5) y fué muchas veces imitada, entre otros por Venancio Fortunato. De este modo, del tópico "todos cantan su alabanza" se desprende un "tópico de la India". La poesía latina de la Edad Media lo repitió a menudo; en la *Chronica* novaliciense se aplica a Waltharius (*MGH*, *Scriptores*, VII, p. 85, 49). Este tópico penetró también en la tardía épica francesa; la venganza que toma Carlomagno de Ganelón debe ser tal, que su fama resuene hasta en la India.[58]

El esquema "todo el orbe canta su alabanza"[59] se convirtió en tópico fijo. Los poetas carolingios lo suelen aplicar a Carlomagno.[60] Cuando los monjes de San Quintín afirman que todos los pueblos cantan los hechos de su santo (*Poetae*, IV, p. 997, 11), incurren también en esa frecuentísima exageración retórica. El primer historiador de los normandos, Dudón de Saint-Quentin, que escribió hacia 1017, dice de un duque normando que la historia de sus hazañas se cantó muchísimas veces: *historia gestorum*

---

distinctement tout âge et tout sexe (Supplément au voyage de Bougainville). Manzoni, *I promessi sposi*, cap. IV: *Signori d'ogni età e d'ogni sesso*.

56 Merobaudes, *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, XIV, p. 9, 21. Coripo, *In laudem Justini*, II, 218. Fortunato, *MGH*, serie citada, IV, p. 219, 16; p. 239, 5-6.

57 Chilperico: Fortunato, *ed. cit.*, p. 201, 13 *ss.*; San Martín: *ibid.*, p. 296, 48; San Hilario: *ibid.*, p. 187, 15.

58 *Aymeri de Narbonne*, v. 1284.

59 Más modesto es el giro *dignus ubique cani*, del epitafio de un gramático (*NA*, I, 1876, p. 181, núm. III, 17).

60 *Poetae*, I, p. 91, y p. 483, núm. XXV, 1; *Poetae*, IV, p. 1007, núm. II, 9, y p. 1008, 23.

eius saepissime recitata (PL, CXLI, col. 657 c). En general, Dudón emplea abundantemente la tópica convencional del panegírico de príncipes; a menudo copia al pie de la letra a autores anteriores, por ejemplo, a Venancio Fortunato; la frase citada debe, pues, ser variante del conocido tópico. Extraña que los investigadores del siglo pasado, en su ansiosa caza de "testimonios de poemas heroicos perdidos", no hayan registrado este otro "testimonio", por lo demás tan inseguro.[61]

Suele considerarse como documento sobre la antigua poesía heroica germana lo que dice Casiodoro acerca del godo Gensimundo *(Variae, MGH, Auctor. antiquiss.,* XII, p. 239, 3 *ss.)*. Gensimundo ha sido servidor tan fiel de la familia de los Hamalos, que merece ser celebrado en todo el orbe *(toto orbe cantabilis)*. Al rechazar el trono, Gensimundo ha dado prueba de entereza goda; por eso los godos lo festejan *(ideo eum nostrorum fama concelebrat)*, pues "quien ha desdeñado alguna vez las cosas perecederas vivirá para siempre en los relatos" *(uiuit semper relationibus, qui quandoque moritura contempsit)*. Esta frase establece un nexo causal, no un hecho histórico determinado; por lo tanto, no cabe decir, como cierto historiador: [62] "La frase *ideo eum nostrorum fama concelebrat: uiuit semper relationibus* demuestra que Gensimundo fué realmente celebrado como tal." La cita está aquí mal interpretada, y la última parte suprimida, probablemente porque el menosprecio de lo transitorio y perecedero no corresponde a la ideología germana. No quiero negar que Gensimundo pudo ser celebrado en cantares (aunque el rechazo del trono no es tema muy adecuado que digamos para una canción heroica); sólo quiero mostrar que hay que andar con cuidado en la interpretación de ese tipo de pasajes. El tópico retórico "todos cantan su alabanza", "merece que lo celebren" pasa con gran facilidad a la afirmación "hay cantos acerca de él"; así, en su vida de San Farón de Meaux († 672), el obispo Hildegardo de Meaux († 875) refiere una victoria del rey franco Clotario en su lucha contra los sajones: *Ex qua uictoria carmen publicum iuxta rusticitatem per omnium paene uolitabat ora;* aún más, Hildegardo

[61] Desarrollo esta idea en mi ensayo "Zur altfranzösischen Epik, V", en *ZRPh,* LXVIII, 1952, pp. 179 *ss.*

[62] L. Schmidt, *Geschichte der deutschen Stämme bis zum Ausgang der Völkerwanderung. Die Ostgermanen,* 2ª ed., Munich, 1934, p. 254.

llega a citar el comienzo y el final del poema latino sobre Clotario. Había aquí un testimonio irrefragable de la existencia de un canto heroico merovingio; por desgracia, la crítica histórica ha descubierto, sin lugar a dudas, que todo el relato es una falsificación. Hildegardo sólo hizo fructificar el popular tópico, anticipando de este modo las falsificaciones de aquellos monjes del siglo XI que convirtieron al conde Guillermo de Toulouse († 812) en un santo milagroso. El desenfadado falsificador de Meaux despistó a generaciones enteras de investigadores.[63]

§ 6. "SOBREPUJAMIENTO"

El que desea "alabar" a alguna persona o encomiar alguna cosa trata de mostrar a menudo que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas, y suele emplear para ello una forma peculiar de la comparación,[64] que yo llamo "sobrepujamiento" *(Überbietung)*. Para probar la superioridad y hasta la unicidad del hombre o del objeto elogiados, se les compara con los casos famosos tradicionales. Dentro de la poesía latina, Estacio hizo de este tópico una verdadera manía; en su epitalamio a Stela y Violentila, dice que no quiere hacer comparaciones con las "mentirosas" leyendas mitológicas, porque el novio sobrepuja a todos los ejemplos tradicionales del amor; la quinta de Manilio Vopisco "sobrepuja" a los jardines de Alcínoo; las fiestas de Domiciano "sobrepujan" a la edad de oro.[65] La fórmula de sobrepujamiento que más emplea Estacio es el giro "bien puede... hacerse a un lado" *(cedat nunc)*.[66]

A partir de Estacio, este tópico panegírico, y junto con él la fórmula *cedat*, se convierte en elemento estilístico permanente.

63 Cf. *ZRPh*, 1944, p. 248. Sobre las falsificaciones medievales, cf. W. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*, 6ª ed., Berlín, 1893-1894, II, 2º suplemento.

64 Acerca de la relación que existe entre la comparación y el panegírico, cf. F. Focke, en *Hermes*, LVIII, 1923, pp. 327 *ss.*, y principalmente, las pp. 335 *ss.* El término técnico helenístico para "sobrepujamiento" es ὑπεροχή. El empleo sistemático de este artificio se encuentra por vez primera en Isócrates. Focke lo estudia hasta Plutarco. Quintiliano, VIII, IV, 9: *amplificatio..., quae fit per comparationem, incrementum ex minoribus petit.*

65 *Siluae*, I, II, 27, 90, 213 *ss.*; I, III, 81 *ss.*; I, VI, 39 *ss.*

66 *Siluae*, I, I, 84; I, III, 83; I, V, 22; II, II, 61; II, VII, 75; III, I, 142; III, IV, 84. Propercio: II, XXXIV, 65: *cedite, Romani scriptores, cedite Grai.* En la base de esto está la fórmula εἴξατε de la tardía poesia griega. Cf. O. Weinreich, *Epigrammstudien*, I, Heidelberg, 1948, p. 105, nota 1.

Uno de los virtuosos del "sobrepujamiento" es Claudiano; Estilicón sobrepuja a Perseo, a Hércules, a toda la Antigüedad: *taceat superata uetustas (Contra Rufinum,* I, 280 *ss.*).[67] A Claudiano siguen Sidonio y Venancio Fortunato.[68] Una lisonja muy popular consiste en asegurar que el festejado o la festejada supera a los dioses.[69] También cabe el "sobrepujamiento" en las descripciones de paisajes hermosos; así, según Ausonio *(Mosella,* 287 *ss.)*, el valle del Mosela es superior al Helesponto. Cuando el elogio se refiere a un hombre, se ponderan con el mismo procedimiento su fuerza, su valor, su sabiduría y otras virtudes.[70]

Un tipo especial y muy interesante de este tópico panegírico consiste en la afirmación de que las obras de un poeta o de un literato eclipsan a las más grandes producciones de la Antigüedad. También este motivo se encuentra ya en Estacio, quien pone a Lucano (muerto prematuramente) por encima de Ennio, de Lucrecio y hasta de Virgilio *(Siluae,* II, VII, 75 *ss.*); por otra parte, Estacio termina su *Tebaida* con palabras que expresan la más profunda veneración por la "divina *Eneida*", tan perfecta que sólo cabe seguirla de lejos, adorando sus huellas. Sería erróneo querer ver una contradicción entre ambas afirmaciones; cuando Estacio eleva a Lucano por encima de Virgilio, no hace sino plegarse a una convención de la poesía panegírica; cuando expresa sus propios pensamientos, puede venerar a Virgilio como al más grande de los poetas. Ausonio elogia a un colega diciendo que sus versos de juventud dejan atrás a los poemas de Simónides (ed. Schenkl, *MGH, Auctor. antiquiss.*, V, 2ª parte, p. 65, núm. XIV, 6). Walafrido Estrabón encarece la facundia de cierto Probo diciendo que escribe mejores poemas que Virgilio, Horacio, Nasón, Lucano, Ausonio, Prudencio, Boecio, Arator.[71]

El procedimiento sigue en pie a lo largo de la Edad Media. Cuando escriben en estilo panegírico, los autores se permiten los más atrevidos "sobrepujamientos"; por lo demás, reconocen agradecidos la superioridad de los antiguos. Así, el mismo Juan de

[67] Otros ejemplos: *De consulatu Stilichonis,* I, 97 *ss.* y 368 *ss.*; *ibid.*, III, 30 *ss.*; *De sexto consulatu Honorii,* 331 *ss.*

[68] Sidonio, *Carmen II,* 149 *ss.* y 288 *ss.*; Fortunato, *MGH, Auctor. antiquiss.*, IV, p. 159, 1-2.

[69] Walter Map, *De nugis curialium,* p. 136, 31. *Gesta Friderici metrice,* 1109 *ss.*

[70] Archipoeta, p. 29.

[71] *Poetae,* IV, p. 1079, núm. VIII. Análoga afirmación en Sedulio Escoto, *Poetae,* III, p. 200, núm. XXXV, 7. Notker Bálbulo, *Poetae,* IV, p. 1097.

Salisbury no vacila en festejar hiperbólicamente a su mecenas, Santo Tomás de Cantórbery (*Policraticus*, I, p. 2, 17 *ss.*), diciendo que, en lo espiritual, está muy por encima de Platón, de Quintiliano y de otros. Pero si, en el curso de sus disquisiciones filosóficas, Salisbury tiene que comparar a los antiguos con los modernos, sus juicios son del todo distintos (cf. *Metalogicon*, p. 136, 8 *ss.*).

Para terminar, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que, justamente durante la época de florecimiento de la Edad Media, los poetas tuvieron plena conciencia de que podían ponerse serios reparos al "sobrepujamiento", o por lo menos a su abuso. Un poeta desconocido asegura que la alabanza por él tributada no tiene nada de hiperbólico, sino que corresponde a un mérito real (*ZRPh*, L, p. 84, estr. 10):

Ne quid iperbolice
dixerim, conspicere
nec dubita,
quin omnis ad merita
se uelit laus aptari
quin omnis indebita
debeat retractari.

Y desde el punto de vista moral, ¿es lícito el panegírico hiperbólico? Esta pregunta desató hacia 1140 una controversia de gran interés para la historia de la cultura. Pedro de Poitiers, monje cluniacense, dirigió al abad Pedro el Venerable de Cluny varios poemas laudatorios en que hacía profuso empleo del "sobrepujamiento";[72] esto le atrajo ciertas críticas. Pedro el Venerable defendió a su panegirista en un poema "Contra los calumniadores", donde dice, en sustancia: "¿Es censurable un poeta por hacer un elogio? Los más famosos poetas y letrados serían entonces dignos de vituperio. Prescindamos de los paganos; también San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, Cipriano, Sidonio y Venancio Fortunato dominaron el estilo panegírico" (*PL*, CLXXXIX, cols. 1005 *ss.*). La principal figura retórica de este estilo es la hipérbole; los autores paganos, y hasta la Biblia, legitiman el estilo hiperbólico. Así se renuevan en la época de

[72] Cf., por ejemplo, *PL*, CLXXXIX, col. 50 D. En 1939, Wilmart publicó por primera vez el final del poema (*Revue Bénédictine*, LI, pp. 54 *ss.*).

las Cruzadas la retórica y la poética bíblicas de la primera cristiandad.[73]

Mucho más se podría hablar del tópico del sobrepujamiento, analizando mayor número de ejemplos, en vez de relegarlos a las notas de pie, como hemos hecho aquí por consideración al lector.[74] Permítaseme sólo añadir una observación final. También los sucesos históricos pueden ensalzarse por medio del sobrepujamiento; Lucano describe la línea de defensa que César construye en torno al campamento de Pompeyo en Dirraquio, y continúa en tono patético: "Elogie la vieja leyenda los muros de Ilión y atribúyalos a los dioses; admiren los partos las murallas de ladrillo de Babilonia..." Vito de Amiens *(De Hastingae proelio,* 351 *ss.*) define la batalla de Hastings como la más importante "desde que Julio César venció a Pompeyo por las armas y se hizo dueño de Roma". La batalla de Mollwitz (1741) se celebró, según "Willibald Alexis" [pseudónimo de Wilhelm Häring], con estos versos:

Pharsalus ist nun nichts, und Cannä gar kein Name,
denn Mollwitz! ruft allein der Blinde wie der Lahme.

Farsalo es sólo un nombre, y Cannas se ha esfumado;
hoy sólo gritan "¡Mollwitz!" el ciego y el lisiado.

El gran sobrepujador, Lucano, fué sobrepujado a su vez por Dante. Sabido es que para Dante —como para nosotros— Virgilio es el más grande de los poetas romanos; pero se suele olvidar que en la descripción de escenas horripilantes y fantásticas del infierno, Dante compite con Lucano y con Ovidio. Uno de los episodios más famosos del poema de Lucano es la descripción

[73] Enrique de Avranches defenderá más tarde el empleo de la hipérbole *(The shorter Latin poems,* ed. J. C. Russel y J. P. Heironimus, Cambridge, Mass., 1935, p. 119, 13 *ss.*). También en la antigua India se discutió la medida en que podía hacerse uso de las hipérboles. Cf. Georges Dumézil, *Servius et la fortune,* París, 1943, p. 157.

[74] [María Rosa Lida de Malkiel *(Romance Philology,* V, 1951-52, p. 105) menciona "la coplilla que don Vicente López y Planes, autor del himno nacional argentino, escribió en el frente del Cabildo de Buenos Aires para la conmemoración patriótica del 25 de mayo de 1818".

Calle Esparta su virtud;
sus hazañas calle Roma:
¡Silencio! que al mundo asoma
la gran Capital del Sud.]

de las serpientes africanas; dos soldados del ejército de Catón, Sabelo y Nasidio, sufren una muerte horrorosa en el desierto de Libia, mordidos por las serpientes (IX, 761 *ss.*). Ovidio, por su parte, había descrito la transformación de un hombre en serpiente (*Metamorfosis*, IV, 562 *ss.*). Dante "sobrepuja" ambas descripciones (*Inferno*, XXV, 94 *ss.*):

Taccia Lucano omai là dove tocca
del misero Sabello e di Nassidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
che se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo'nvidio;
Chè due nature mai a fronte a fronte
non transmutò, si ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte.

Los comentaristas suelen señalar los pasajes de Lucano y de Ovidio a que se refiere Dante, pero no hacen notar que en la base de estos versos está el esquema del sobrepujamiento, y que hasta la forma *taccia* existía en la tradición, como por ejemplo en Claudiano (*Contra Rufinum*, I, 283):

Taceat superata uetustas.

Sólo podrá entenderse —y comentarse— a Dante desde el punto de vista del estilo teniendo en cuenta estos factores.

§ 7. Alabanza de los contemporáneos

El esquema de los sobrepujamientos desvalora el pasado en favor del presente, como ya lo expresan las fórmulas *taceat* y *cedat*. De aquí pudo desarrollarse un nuevo tópico: "no sólo el pasado es digno de elogios; también merecen alabanza los nuevos y los modernos". Entre los romanos,[75] este tópico aparece por primera vez en época de Augusto (Horacio, *Odas*, III, v, 1). Tácito (*Anales*, II, LXXXVIII) dice que ni los griegos ni los romanos conocen a Arminio, "porque sólo ensalzamos el tiempo antiguo y nada se nos da de la historia moderna". Con palabras análogas comienza Tácito su *Agrícola*. Marcial (V, x) se lamen-

[75] En la literatura griega, ya Isócrates emplea el tópico (*Evágoras*, 5 *ss.*).

ta de que se regatee la gloria a los vivientes.[76] Plinio admira a los antiguos, pero sin despreciar, "como hacen algunos", el talento de sus coetáneos; no podemos decir, continúa, que la naturaleza esté exhausta y no produzca ya nada digno de alabanza (*Epístolas*, VI, XXI, 1). Sidonio (*Epístolas*, III, VIII, 1) repite esta idea, adaptándola a su época.

La vigorosa figura histórica de Carlomagno hace renacer este tópico (*Poetae*, I, p. 74). En el prólogo a su vida de Carlomagno, Eginhardo critica a los menospreciadores del presente. En algún caso (*Poetae*, I, p. 400, núm. v) llega a afirmar que la alabanza del pasado se ha hecho extemporánea. En el terreno de la historia, Reginón de Prüm adopta el tópico en el prólogo de su crónica (908), como lo hará más tarde Guiberto de Nogent (*PL*, CLVI, col. 183). El tópico vuelve a aparecer en el *rhythmus* latino sobre el Cid, escrito hacia 1100;[77] comienza así:

Ella[78] *gestorum possumus referre*
Paris[79] *et Pyrri nec non et Eneae*
multi poetae plurimum laude[80]
que conscripsere.

Sed paganorum quid iuuabunt acta,
dum iam uilescant uetustate multa?
Modo canamus Roderici noua
principis bella.

No debe interpretarse como posición "modernista" (Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 609) lo que es en realidad un viejo tópico. Lo volvemos a encontrar otra vez en Pedro el Venerable (*PL*, CLXXXIX, col. 1010 c):

[76] Este pasaje se empleó como "pie" de una composición satírica de Hogarth en el Catálogo de la exposición de pinturas de Londres, 1761. Cf. Rudolf Wittkower, en *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-1939, p. 82.

[77] Impreso por primera vez en E. Du Méril, *Poésies populaires latines*, París, 1847, p. 302; reimpreso por Menéndez Pidal en *La España del Cid*, Madrid, 1929, pp. 889-893.

[78] Como se ve por la reproducción facsimilar del poema en la p. 7 de *La España del Cid*, la *E* es inicial. Probablemente, el modelo del copista traía *ella* con capitular olvidada. Debe leerse *Bella*, como lo muestra el *bella* del verso 8.

[79] Paris aparece también como guerrero en el Archipoeta, p. 32, estr. 18. Aquiles muere a manos de Paris (*Ilíada*, XXII, 359, y Dares). Cf. Karl Reinhardt, *Das Parisurteil*, Francfort, 1938, p. 18.

[80] En una carta, P. Friedländer propone enmendar *plurima cum laude*.

Nam, si sunt digni, nec uiui laude carebunt,
ne dicam laudes nil nisi mortis opus.

El argumento de Plinio de que la fuerza creadora de la naturaleza no se ha agotado aún reaparece en Fontenelle, en su *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688). Así, un tópico creado en la época de los Flavios pudo servir para legitimar la confianza en sí misma de la literatura francesa bajo Luis XIV.

Pasamos con esto al tema principal del estilo panegírico, la alabanza de héroes y soberanos.

IX

HÉROES Y SOBERANOS

1. *El héroe*, p. 242.—2. *Los héroes homéricos*, p. 246. —3. *Virgilio*, p. 250.—4. *Antigüedad tardía y Edad Media*, p. 252.—5. *Panegírico de los soberanos*, p. 254. —6. *Las armas y las letras*, p. 256.—7. *La nobleza del alma*, p. 259.—8. *La hermosura*, p. 260.

§ 1. El héroe

Aquiles, Sigfrido y Roldán se nos presentan en la epopeya griega, alemana y francesa como "héroes". El "héroe" es un ideal humano como lo es el santo y el sabio. A la filosofía corresponde enumerar todos estos tipos ideales, determinar su origen y definir su categoría axiológica. Scheler distingue en su sistema ético cinco valores fundamentales, que se siguen uno al otro en orden descendente: lo santo, los valores espirituales, lo noble, lo útil, lo agradable. A estos valores corresponden cinco "tipos axiológicos de persona" o "modelos ejemplares": el santo, el genio, el héroe, el espíritu dirigente de la civilización, el artista del placer.[1] La idea de héroe corresponde al valor vital de lo noble. El héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales "puros", no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo; pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía; el héroe puede ser por eso un hombre de estado, un capitán, o, en épocas más remotas, un guerrero.

La jerarquía ontológica de los tipos axiológicos de persona no es sino un esquema conceptual; en la historia viene a cruzarse

[1] Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 3ª ed., Halle, 1927, p. 609. Véanse también sus *Schriften aus dem Nachlass*, I, Berlín, 1933, pp. 157 *ss.*

con la enorme variedad de culturas, diferenciadas por su armazón social, su ética, sus religiones.[2] Así, en el antiguo Egipto la capa superior de la sociedad es una clase burocrática de escribas, que abruma al rey con toda clase de ceremonias, y que se impone también sobre sacerdotes y guerreros. En la vieja China, toda la vida pública depende del conocimiento de los ritos, patrimonio de los hierocráticos mandarines. En la India, el brahmán está entronizado "en el piso más alto de la pagoda de castas, en una posición de eminencia realmente extraordinaria, como no la ha tenido ninguna capa social en el mundo". El antiguo Israel está dominado por la clase sacerdotal, que vela por la tradición. En ninguna de estas culturas predomina el ideal guerrero ni el *ethos* heroico; en China se le desprecia; en la India los guerreros constituyen la segunda de las castas superiores, y los brahmanes refunden la antigua epopeya heroica. Sólo los griegos poseen una epopeya heroica antigua con una visión trágica de la vida. (Más tarde tendrán epopeyas heroicas los persas, los germanos, los celtas y los franceses, una vez despertada la conciencia nacional en estos últimos durante la época de las Cruzadas.)

La poesía heroica griega se distingue de la germana por varios rasgos esenciales. Ante todo, la forma. La poesía heroica griega era epopeya, esto es, poesía extensa, que tuvo desde un principio forma escrita y por lo tanto literaria; su recitación exigía varios días. Los germanos compusieron en el curso de su transmigración poemas heroicos que, como hoy se supone, tenían entre ochenta y doscientos versos largos. Estos poemas no llegaron a escribirse; a pesar de ello, los germanistas conocen, según Theodor Frings, treinta canciones del período que va de 400 a 600, aunque hay que reconocer que, como dice Hermann Schneider, se trata de un "género poético sólo adivinado y supuesto". El poema heroico germano es, según Andreas Heusler,[3] creación de los ostrogodos; Heusler lo define del siguiente modo:

> El poema heroico germano no se propone ensalzar a los antepasados ni a la tribu;[4] su enfoque no es ni dinástico ni patriótico; y su fina-

[2] Lo que sigue se basa en Alfred Weber, *Kulturgeschichte als Kultursoziologie*, Leyden, 1935 (véase la traducción española de L. Recaséns Siches, *Historia de la cultura*, México, 1943) y *Das Tragische und die Geschichte*, Hamburgo, 1943.

[3] *Die altgermanische Dichtung*, 2ª ed., Wildpark-Potsdam, 1943, p. 155.

[4] El tema del poeta homérico es, en cambio, la "gloria de los hombres", κλέα ἀνδρῶν.

lidad no es la alabanza. Lo que importa es lo humano en general o lo artístico, y a pesar de su admiración por los héroes, lo que domina es el elemento trágico, en la acción como en el clima espiritual. El alma de la antigua canción heroica germana es el heroísmo, concepto que no coincide con el ideal guerrero.[5]

¿De qué manera se pasó del breve "poema heroico" perdido —por no haberse escrito— a la "epopeya heroica" escrita en anglosajón y en alto alemán medio? Gracias sólo al ejemplo de Virgilio, que siguió a su vez el de Homero. "Cuando la Edad Media llega a la epopeya heroica —ha dicho Heusler— está pisando las huellas de Homero". La épica medieval es, pues, secundaria; la griega, primaria. Es un caso peculiar de dependencia de la cultura moderna de Occidente respecto de la antigua del Mediterráneo. Sólo los germanistas podrán decirnos cómo fué el primitivo cantar heroico germano. Evidentemente no procedía —como la *Ilíada*— de un concepto de la historia, cosa que hubiera sido imposible por el solo hecho de la escasa extensión del cantar, y más que nada porque las tribus germanas no se concebían como unidad, en contraste con los egeos de Homero. Una diferencia más: la poesía heroica germana es arreligiosa, no está ligada al mundo de los dioses;[6] su vínculo social más vigoroso es el clan.

La antigua epopeya francesa tiene rasgos enteramente distintos de la germana; está determinada por ideales nacionales, dinásticos y eclesiásticos. Roldán muere por la "dulce Francia", por el cristianismo, por Carlomagno. El predominio cultural de Francia en la alta Edad Media se manifiesta en el hecho de que la épica del alto alemán medio procede de la *Canción de Roldán:* "Del autor de la *Canción de Roldán* —dice Frings— ... proviene todo el gran arte épico, tanto en la misma Francia como en Alemania y en España".[7]

El héroe germano es muy distinto del héroe griego; y la imagen que de éste nos da la antigua poesía colonial de los jonios del Asia Menor (Homero) es muy distinta, a su vez, de la ima-

[5] La definición de Hermann Schneider *(Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung,* 2ª ed., Heidelberg, 1943, pp. 8 *ss.)* no difiere esencialmente de la de Heusler.

[6] H. Schneider, *op. cit.*, p. 9.

[7] Para mayores detalles, véase mi estudio "Über die altfranzösische Epik", *ZRPh*, 1944, pp. 233-320, principalmente las pp. 307 *ss.*

gen que nos ofrece la poesía de Grecia (Hesíodo). En *Los trabajos y los días* presenta Hesíodo el mito de las edades del mundo, la de oro, la de plata, la de bronce y la de hierro; entre la edad de bronce y la de hierro intercala el poeta —nota discordante puesta sólo por consideración a la épica homérica— una "edad heroica", "la divina estirpe de los héroes, llamados semidioses". Parte de éstos sucumbe en las guerras; otros, por permiso de Zeus, habitan los confines del mundo; en las Islas de los Afortunados viven dichosos estos "héroes bienaventurados", lejos de los dioses inmortales, pero llenos de honores y de fama.

Tenemos aquí el testimonio poético más antiguo del culto griego a los héroes, que proviene del culto a los muertos y se remonta a la época micénica.[8] Pero ya en Hesíodo ese culto a los héroes se ve transformado por la presencia de ciertas ideas míticas. Según la antigua concepción religiosa, el héroe actúa desde el sepulcro; su poder va vinculado a sus huesos, que por eso se trasladan de un lugar a otro, como las reliquias de los mártires durante la Edad Media. En la época de las ciudades-estado burguesas, el culto a los héroes se convierte en una mitología política, que llega a ejercer gran influencia.[9] Pero los poemas homéricos fueron obra de emigrantes jonios "que se vieron forzados a abandonar el culto de los sepulcros al no poder llevar consigo las tumbas de sus antepasados. Hubo en consecuencia un debilitamiento de este importante aspecto de la religión, y a ello vino a sumarse la falta de tradiciones de la vida de las colonias, enfocada hacia afuera, y donde cada cual forjaba su propio destino; este espíritu dejó el campo abierto a la corriente griega de independencia personal y de racionalismo". A ese fenómeno corresponde también el debilitamiento de la fe en la existencia del alma y en la inmortalidad, expresado en la *nekyia* homérica y en las famosas palabras de Aquiles (*Odisea*, XI, 488 *ss.*):

[8] Para lo siguiente, cf. Martin P. Nilsson, *Die Griechen*, en Bertholet-Lehmann, *Lehrbuch der Religionsgeschichte*, Tubinga, II, 1925, pp. 281 *ss.*

[9] La guerra del Peloponeso llevó al absurdo la democracia ateniense; ésta había fracasado políticamente; en el proceso contra Sócrates se reveló además como enemiga de la filosofía. La reacción fué la utopía platónica, que defiende dos ideas: la adopción del sistema político de Esparta y la introducción de un sistema de castas. Los filósofos constituyen la casta dominante; la casta de los guerreros ocupa el segundo lugar (cf. Toynbee, *A study of history*, III, Oxford, 1934, pp. 92 *ss.*). Platón quitó la supremacía al héroe, lo mismo que al poeta.

¡No me eches a cuestas la muerte, oh noble Odiseo!
Prefiero ser mozo de cuadra y vivir al servicio
de un pobre labriego, sin mucho que llevar a la boca,
en vez de reinar sobre esos muertos, pueblo extinguido.

Es muy visible aquí el contraste con el concepto hesiódico; pero la vieja idea de que los hombres extraordinarios gozan al morir de una inmortalidad bienaventurada nunca desapareció del todo, y resurgió en el ocaso de los tiempos antiguos. La vieja fe en la inmortalidad es "heroización"; su debilitamiento en Homero trajo como resultado una intervención más activa de los dioses en la vida humana, para reemplazar la intervención de los muertos. Tal es el origen del "aparato de dioses" en la épica. Lo profano del mundo homérico es a la vez una de las raíces del espíritu trágico heroico, extraño del todo a la imagen cristiana del mundo.

Aún está por hacer una fenomenología comparada del héroe, de la poesía heroica, del ideal heroico.

§ 2. Los héroes homéricos

La cólera de Aquiles es el punto de arranque de la fábula épica de la *Ilíada*. Sin un héroe encolerizado (Aquiles, Roldán, el Cid, Hagen) o una divinidad colérica (Poseidón en la *Odisea*, Juno en la *Eneida)* no hay epopeya. Aquiles guarda rencor a Agamemnón porque tiene que entregarle una esclava; se retira a las naves y se niega a participar en la lucha. La embajada que le envían no logra hacerlo cambiar de opinión; el dolor por la muerte de Patroclo y el afán de venganza es lo único que lo lleva nuevamente al campo de batalla, donde da muerte a Héctor. La caída de Troya será el final de una cadena de acontecimientos, que comienza con el rapto de una mujer —Briseida— al igual que los antecedentes de la guerra troyana. Esta cadena de hechos está determinada por el carácter de Aquiles. Homero retrata a Aquiles con arte muy meditado; Aquiles no sólo es colérico (IX, 254 *ss.*), sino irreflexivo, de modo que Odiseo tiene que impedir que tome medidas militares precipitadas (XIX, 155 *ss.*) y Patroclo, guerrero de mayor edad que él, debe guiarlo con prudentes consejos (XI, 786); por la misma razón le han dado un preceptor, el anciano Fénix.

Aquiles es el más grande de los guerreros egeos, y su destino es trágico: está condenado —y él lo sabe— a muerte temprana. Sin embargo, Aquiles no es para Homero una figura ideal; el poeta desaprueba, entre otras cosas, la profanación del cadáver de Héctor.[10] Aquiles ha recibido el don divino del vigor corporal (I, 178), pero el verdadero héroe posee además la sabiduría, encarnada en Néstor. A pesar de su avanzada edad, Néstor es un personaje imprescindible en la guerra, porque no sólo sabe dar magníficos consejos a los caudillos, sino también disponer a sus soldados guiándose por viejos métodos eficaces (IV, 294-310), de modo que Agamemnón no sabe si desear otros diez consejeros tan valiosos como él (II, 372) o que Néstor fuera joven (IV, 312). En todo caso, el hecho de que Néstor pueda aún contribuir con sus consejos y advertencias es de gran valor para la guerra (IV, 323); un consejo de sabio es tan necesario como una acción denodada; y esa sabiduría, producto de la experiencia, sólo la posee el anciano; los jóvenes son poco prudentes (XXIII, 590 y 604). También Odiseo, el astuto, es más viejo que Aquiles, y su cordura lo hace semejante a Zeus (II, 407); Odiseo disuade a Aquiles de acciones atropelladas, y supera en sagacidad al imprudente Menelao (II, 212-224).

Lo que hace de Aquiles un héroe épico y una víctima trágica es sin duda su destino, a la vez que su indomable naturaleza. Homero, por su parte, opina que el equilibrio de fuerza y entendimiento (VII, 288; II, 202; IX, 53) es la suma de las virtudes guerreras. Al mismo soldado común se le exige "conocimiento bélico" (II, 611; VI, 77-78; etc.), pericia en su oficio. Pero los capitanes deben unir, en grado mucho más elevado, la cordura a la valentía. ¡Qué raro es que ambas coincidan! Hasta el pastor de pueblos, Agamemnón, se deja "deslumbrar" a veces por los impulsos de la pasión; sólo en Odiseo parecen estar equilibrados el valor heroico, el talento guerrero y la cordura. El mismo Héctor es buen guerrero, pero no sabe dar consejos (XIII, 727 *ss.*); al lado de él está Polidamante, que le sirve de contraste; ambos han nacido el mismo día, pero son muy distintos:

10 Véase Wolfgang Schadewaldt, *Von Homers Werk und Welt*, Leipzig, 1944, p. 261.

> Al uno otorgó dios como bien las hazañas guerreras,
> y la sabia cordura, provechosa a muchísimos hombres,
> la puso el omnisciente Zeus en el pecho del otro.

El contraste entre la experimentada sabiduría de los viejos y la impulsiva irreflexión de la juventud atraviesa toda la *Ilíada*. ¿Cómo interpretarlo? Sin duda no como una meditación psicológica sobre la diferencia de las edades, tan popular en la tardía comedia ática y en la teoría literaria helenístico-romana; en Homero es ésta una idea arcaica, primitiva.

Ese contraste es aquí reliquia o reminiscencia de la religión indoeuropea prehistórica, que Georges Dumézil ha reconstruído en una larga serie de obras. Fundado en los datos de la lingüística comparada, de la mitología y de la sociología, Dumézil demuestra que los indo-iranios, los celtas, los germanos y los ítalos poseían un sistema religioso, cósmico y social común, estructurado sobre tres funciones: gobierno, guerra y fertilidad. En la India esta tríada quedó plasmada en el sistema de castas: brahmanes, guerreros *(kshatriyas)* y campesinos *(vaiçyas)*. Dentro de la función de gobierno caben dos tipos diversos y antitéticos: el rey mágico y temible y el rey sabio y justiciero; al primero corresponde el dios Varuna; al segundo, el dios Mitra. El dualismo Varuna-Mitra se encuentra también entre los romanos, pero no ya con sentido metafísico, sino con sentido histórico. En su relato de la primitiva historia de Roma, Tito Livio se hace eco de una adaptación de la religión prerromana al Imperio romano, ya elaborada por analistas anteriores. Al contraste Varuna-Mitra corresponde aquí el contraste Rómulo-Numa. Ese dualismo indoeuropeo explica la mayor parte de las parejas de contrarios, entre ellas la de juventud impulsiva *(iuniores)* y prudente vejez *(seniores)*. No podremos detenernos más en esto; citemos sólo las conclusiones de Dumézil:

> Uno de los dos términos (Varuna, etc.) representa todo lo inspirado, imprevisible, frenético, rápido, mágico, terrible, sombrío, exigente, totalitario *(iunior)*, etc., mientras que el otro término (Mitra, etc.) representa todo lo ordenado, exacto, majestuoso, lento, jurídico, benévolo, claro, liberal, equitativo *(senior)*, etc. Pero será inútil pretender partir de uno de los elementos de estos "contenidos" para deducir de él los demás.[11]

[11] Georges Dumézil, *Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européen-*

De los pueblos indoeuropeos, los indo-iranios y los ítalo-celtas son los más conservadores, los que mejor guardaron su herencia religiosa. Ya entre los prerromanos esta herencia está muy alterada, pero mucho más lo está entre los griegos; la religión de éstos es esencialmente "egea", y no conserva sino muy escasos vestigios del sistema indoeuropeo; el contraste homérico entre el tempestuoso héroe juvenil y el experimentado y anciano representante de la "sabiduría" ¿no será uno de esos vestigios?

La acción épica de la *Ilíada* nace de la antinomia entre los dos conceptos citados; lo trágico de esa acción sólo se comprenderá plenamente si lo consideramos en cuanto desviación de la norma ideal, que podemos definir como coincidencia del valor con la sabiduría. Lo mismo que el médico y el sacerdote que interpreta los horóscopos, lo mismo que el cantor y el autor de obras artísticas, el héroe es, como sabio y como guerrero, un tipo básico de la antropología homérica. La fusión de valor y sabiduría adopta, como vimos, dos formas fundamentales: en el nivel superior aparece como "virtud heroica", en el inferior, como "virtud marcial"; esta última tiene a su vez tres formas distintas: *1)* conocimiento del arte militar (ἐπιστάμενος πολεμίζειν); *2)* destreza en el combate y en el consejo de guerra; *3)* pericia en una arma determinada. En la "virtud heroica", el elemento espiritual aparece *1)* como sabiduría experimentada de los ancianos (Néstor); *2)* como sabiduría (a veces astuta) del hombre maduro (Odiseo); *3)* como elocuencia (Néstor y Odiseo); además —programa ideal y última expresión— *4)* la facultad de ser "elocuente en los dichos y pronto en los hechos" (IX, 443); Fénix tiene la misión de enseñar a Aquiles ambas virtudes. En el ideal heroico griego la elocuencia y la sabiduría van íntimamente ligadas; son dos aspectos de una misma cosa.

Éste es, claro está, un esquema abstracto, y lo es con toda intención, pues lo que nos proponemos estudiar es la ulterior evolución del dualismo "valor"-"sabiduría". Podemos, y aun debemos, contemplar a Homero tal como lo vió la tardía Antigüedad, que proyectó sobre él sus propios ideales. Así, para Quintiliano, Homero es modelo y origen de todos los aspectos de la retórica (X, 1, 46); en los discursos de Néstor, de Odiseo, de

---

nes de la souveraineté, París, 1940, pp. 144-145 (*Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences religieuses*, vol. LVI).

Menelao, Homero creó, según Quintiliano, modelos de los tres estilos (II, XVII, 8); el maestro deberá enseñar a actuar y hablar bien, como lo hizo el Fénix de Homero, etc. No nos interesa, pues, averiguar ahora lo que *sea* el concepto homérico del héroe y de la sabiduría, sino lo que los lectores y poetas tardíos pudieron ver y vieron en él.

§ 3. Virgilio

La epopeya virgiliana, meditada y extraordinariamente consciente y compleja, depende en muchos sentidos de Homero; sin embargo, Virgilio no pudo menos que reflejar los ideales de una época del todo distinta. Esta tensión interna puede percibirse a menudo en la *Eneida*.[12] En Virgilio influye hondamente el espíritu de la *pax Augusta* y de sus ideales morales. Júpiter predice que Augusto pondrá término a la guerra civil de cien años, y anuncia el final de todas las guerras (*Eneida*, I, 291):

Aspera tum positis mitescent saecula bellis.

Este clima cultural no daba cabida a los ideales heroicos en el sentido antiguo; Virgilio encarnó en su *Eneida* un nuevo ideal heroico, fundado en la virtud moral; aunque no por eso deja de ser Eneas un buen guerrero (I, 544-545):

...quo iustior alter
nec pietate fuit nec bello maior et armis.

Así, pues, la virtud moral (*iustitia, pietas*) sustituye en Eneas a la "sabiduría", y crea, junto con la destreza en las armas, un equilibrio al parecer sin conflictos. Eneas (VI, 403) es

...pietate insignis et armis.

La "piedad" se menciona siempre en primer lugar; gracias a ella, Eneas es superior al mismo Héctor (XI, 290). Eneas nunca quiere la guerra; la guerra es para el poeta algo horroroso, como lo es para el joven Menetes (XII, 517-520):

[12] Para lo siguiente, véase C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, Londres, 1945.

...iuuenem exosum nequiquam bella Menoeten,
Arcada, piscosae cui circum flumina Lernae
ars fuerat pauperque domus nec nota potentum
limina conductaque pater tellure serebat.

Virgilio comienza por describir la guerra desde el punto de vista de los vencidos, expresando todo el horror de la caída de Troya. Deja hasta el libro décimo la lucha decisiva entre los troyanos y los latinos. El capitán de los latinos es Turno, el único héroe "homérico" de la obra, conscientemente contrapuesto al nuevo ideal (Eneas) como representante del ideal antiguo. Pero hasta entre los latinos hay figuras que tienden más a la *sapientia* que a la marcialidad, como Drances (XI, 366 *ss.*), que grita a Turno:

Nulla salus bello: pacem te poscimus omnes.

También el rey Latino es todo *sapientia*, como Turno es todo *fortitudo* (XII, 18 *ss.*). Eneas, por su parte, no es en modo alguno una figura sin tachas; Virgilio le hace pasar por una depuración en el sentido estoico *(exercitatio;* [13] cf. III, 182, y V, 725). En la caída de Troya, Eneas se comporta como un hombre cegado por la cólera (II, 244), y echa mano a las armas como un loco (II, 314):

Arma amens capio, nec sat rationis in armis.

En Creta, los Penates tienen que instigarlo a continuar su viaje (III, 147 *ss.*); más tarde, al lado de Dido, hace falta que Mercurio le recuerde su misión (IV, 267); y aún vuelve a caer en tentación una vez más: se habría quedado en Sicilia si no hubiesen intervenido, para disuadirlo, su compañero Nautes y después el espíritu de su padre Anquises (V, 700 *ss.*). Pero al fin, transformado y plenamente maduro, puede decir a la Sibila de Cumas (VI, 105):

Omnia praecepi atque animo mecum ante peregi.[14]

Muchos criticarán a Eneas una falta de vida; pero no él, sino el destino de Roma, es el gran tema de la *Eneida;* y engarzado

[13] Bowra remite a Séneca, *Diálogos,* I, IV.

[14] Para el *praecipere* como concepto estoico, Bowra remite a Cicerón, *De officiis,* I, 80, y a Séneca, *Epístola LXXVI,* 33.

en este poema multidimensional del destino y de la historia está el viaje a ultratumba del libro VI, que nos eleva por sobre todo lo humano y que constituye el pasaje más hermoso de la obra, además de ser el más rico en consecuencias: a él debemos la *Comedia* de Dante.

§ 4. Antigüedad tardía y Edad Media

Después de Virgilio, la pareja *sapientia-fortitudo* degenera en tópico. En Estacio *(Aquileida*, I, 472), Ulises se llama *consiliis armisque uigil.* El mismo Estacio creó un esquema que haría fortuna y serviría para muchas diferenciaciones elementales de dos personajes; en la *Tebaida*, X, 249 *ss.*, dice de dos guerreros que se distinguen, uno por su enorme fuerza, el otro por su talento de dar buenos consejos. Estacio es importante mediador entre la épica antigua y la medieval; pero más que él influyeron en las ideas de la Edad Media sobre el heroísmo épico los tardíos relatos de la guerra troyana, sobre todo las novelas de Dares y Dictis.

Con la *Ephemeris belli Troiani* de "Dictis" (siglo IV) y la *De excidio Troiae historia* de "Dares" (siglo VI) llegamos a la última forma que toman en la tardía Antigüedad las epopeyas homéricas y las epopeyas "cíclicas" que son su prolongación. Dares y Dictis introducen una novedad: convierten la epopeya en novela en prosa.[15] Así, pues, podemos observar aquí la misma evolución que conduciría de las epopeyas heroicas francesas y de los poemas caballerescos a las versiones en prosa de la tardía Edad Media. Las novelas troyanas de Dares y Dictis son, como sabemos hoy, refundición de novelas griegas, y para comprenderlas hay que partir siempre del espíritu de este género literario. Una de sus principales características —quizá también de la novela en general— es la pretensión de ser reales y verídicas (Macrobio, *Saturnales*, IV, VI, 13, menciona la *adtestatio rei uisae* como uno de los medios adecuados para producir el *pathos)* y de provenir de los informes de un testigo ocular. Este recurso aparece ya en el relato que hace Eneas de la destrucción de Troya *(quaeque ipse... uidi)*, y después llegará a tener gran importancia.

[15] Cito por las páginas y las líneas de las ediciones de Dictis y Dares hechas por F. Meister en la colección Teubner, en 1872 y 1873 respectivamente.

Para el tópico *fortitudo et sapientia*, Dares y Dictis sirvieron de norma a la Edad Media. Dictis dice de Aquiles que superó a todos en talento guerrero, pero que su energía era irreflexiva y sus costumbres demasiado rudas (p. 10, líneas 28 *ss.)*, y que su *inconsulta temeritas* lo llevó a la muerte; Agamemnón, en cambio, sobrepasa a todos en "fuerza corporal y espiritual" (p. 49, 2), y posee una experiencia militar digna de Memnón (p. 73, 23). Dares contrapone a dos hermanos: Deífobo es valiente guerrero, Heleno sabio profeta. De Ulises dice que es "astuto, elocuente, sabio" (p. 16, 19).

También la teoría literaria de la tardía Antigüedad contribuyó al desarrollo y a la comprensión del ideal heroico. Según la alegoría de Fulgencio, las palabras iniciales de la *Eneida* contienen un sentido más profundo; *arma* significa valor y *uirum* sabiduría, "porque toda perfección consiste en vigor corporal y sabiduría". Esta evolución, que conduce de Homero a Dares y a Fulgencio, tiene su remate en la teoría de San Isidoro de Sevilla († 636) acerca de la epopeya: ésta "se llama canto heroico porque relata los hechos de los hombres valerosos; pues se da el nombre de héroes a los hombres que por su sabiduría y su valor se hacen merecedores del cielo" *(Etimologías*, I, xxxix, 9). *Sapientia et fortitudo;* en la fórmula de San Isidoro, el ideal heroico homérico confluye con la doctrina de Hesíodo. La idea de que el héroe va al "cielo" existía ya en la antigua Grecia. El ideal heroico cristiano del siglo XI hará suyas las palabras de San Isidoro: también los caballeros que murieron en la lucha contra el infiel, como Roldán y sus compañeros, son "merecedores del cielo".

La Edad Media adopta la tópica contenida en la fórmula *sapientia et fortitudo*, aplicándola a las lamentaciones fúnebres, al panegírico de los soberanos y también a la poesía de circunstancias y a las epopeyas. En una inscripción fúnebre carolingia *(Poetae*, I, p. 112, línea 10) se leen las palabras: "diligente en el consejo y fuerte en las armas". Con el ἐπιστάμενος πολεμίζειν de Homero y con el *bellandi peritia* de Dares pueden compararse ciertos giros medievales; en el vigoroso *rhythmus* sobre la batalla de Fontenoy (841) resuena dos veces el verso:

In quo fortes ceciderunt, proelio doctissimi.

Literalmente, "cayeron los valientes, muy diestros en el combate". Esta frase recuerda ante todo el "conocimiento bélico" de Homero. Los germanistas quieren ver en el poema huellas de la poesía de los escaldos,[16] pero el poeta se inspiró en una fuente muy distinta: el Antiguo Testamento. Aquí encontró el giro *ceciderunt fortes* (Vulgata, II Reyes, I, 19 y 25), y también las expresiones *ad bella doctissimi* (Cantares, III, 8) y *docti ad proelium* (I Macabeos, IV, 7; VI, 30).[17]

Fortitudo y *sapientia* aparecen aplicados a veces a dos personas diferentes (Alcuino, en *Poetae*, I, p. 197, línea 1281), pero el ideal sigue siendo su fusión en una misma persona, como ocurre en el *Waltharius* (versos 103-104): los jóvenes Walther y Hagen superan en fuerza a los fuertes y en entendimiento a los sabios. En la *Canción de Roldán* se disolverá nuevamente el trágico dualismo entre la destreza militar y la prudencia.

§ 5. Panegírico de los soberanos

Una variante de nuestro tópico nos conduce al elogio de los soberanos. El antiguo mundo romano se había visto forzado por las Guerras Púnicas a definir su actitud frente al helenismo. El equilibrio entre las antiguas virtudes romanas y la cultura griega se había logrado en el círculo de Escipión Emiliano. Después de la era de las guerras civiles, florecen en la *pax Augusta* las artes pacíficas. La mayor parte de los emperadores de los dos primeros siglos fueron amigos de la cultura o quisieron parecerlo; muchos de ellos se dedicaron a actividades literarias, y todos se dejaron ensalzar por los poetas.[18]

Esta transformación cultural da al arcaico dualismo "sabiduría"-"valor" una configuración nueva y mucho más diferenciada. En una palabra, Marte hace un pacto con las Musas. Plinio el Mozo llama felices a quienes realizan acciones dignas de ser cantadas o escriben obras dignas de ser leídas *(aut facere scribenda*

[16] Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, 2ª ed., Wildpark-Potsdam, 1943, p. 144.

[17] Otros ejemplos: *Poetae*, II, p. 502, 640 *(Gesta Apollonii)*; Vito de Amiens, *De Hastingae proelio*, 50 y 423. Alain de Lille menciona el equilibrio de la fuerza (Hércules) y del entendimiento (Ulises) en *SP*, II, p. 278 (= *PL*, CCX, col. 491 c).

[18] Cf. H. Bardon, *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, París, 1940.

aut scribere legenda); los más felices son los dotados de ambas facultades *(Epístolas*, VI, XIII, 3). Por este mismo motivo, los Césares se llaman *beatissimi* en la tópica del panegírico de los emperadores; el emperador es a la vez caudillo militar, soberano, poeta; hasta de un Domiciano dicen Quintiliano (X, I, 91) y Estacio *(Aquileida*, I, 15) que ciñe sus sienes el laurel del poeta y el laurel del capitán. Dión de Prusa dice, citando a Homero, que el trato con la elocuencia, la filosofía, la música y la poesía son adorno de los reyes (Περὶ βασιλείας, II).

Después de la barbarie del siglo III, la "enorme reacción espiritual del siglo IV" se manifiesta en el hecho de que, por primera vez desde Constantino, la cultura espiritual haya vuelto a juzgarse cualidad suprema de los emperadores;[19] se ve esto en el *Liber de Caesaribus* de Aurelio Víctor (aparecido en 360) y además en las inscripciones y poesías de la época. Teodosio pide a Ausonio, su "padre", que le envíe sus obras, recordándole el ejemplo de Octaviano, a quien los mejores autores daban a leer sus creaciones. El mismo Ausonio se dirige a Graciano con las palabras "eruditísimo emperador" *(MGH, Auctor. antiquiss.*, V, p. 23, 6) y alaba al soberano *(ibid.*, p. 194, I, 5 *ss.)* porque se distingue tanto en la guerra como en la palabra, porque reparte su actividad entre las batallas y las Musas, entre la guerra contra los godos y Apolo. Claudiano juzga que en Honorio "viene a fundirse aquello que siempre tiende a apartarse: la sabiduría y la fuerza, la sagacidad y el valor" *(Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, 314-315).

Los capitanes y reyes germánicos (vándalos, ostrogodos, visigodos, merovingios, y sobre todo carolingios) sucedieron, en este sentido como en otros, a los emperadores romanos.[20] También en Inglaterra encontramos reyes amigos de la cultura (Alfredo Magno), como más tarde en la Sicilia normanda; Rogerio se dedica a la geografía, Guillermo atrae a su corte a los traductores Aristipo de Catania y Eugenio de Palermo. El emperador hohenstaufen Federico II, heredero de la ciencia árabe en su tratado de halconería, se rodea de sabios, cortesanos y funcionarios árabes, protege a los poetas musulmanes y colecciona libros arábigos para la Universidad de Nápoles. El monarca entregado

19 Cf. R. Laqueur, *Probleme der Spätantike*, Stuttgart, 1930, pp. 7 y 25-26.
20 Véase S. Hellmann, *Sedulius Scottus*, Munich, 1906, pp. 2-3.

a las Musas fué el ideal de las culturas hispano-musulmana, abasida y romana imperial. El paralelo se extiende hasta los "espejos de príncipes".[21]

El ideal del *imperator literatus* suele encarnar en un soberano, que lleva entonces el sobrenombre de "el sabio", *le sage*. De Federico I se dice *(Friderici gesta metrice*, 59-60):

Cui geminum munus dederat Natura biformis:
ut fortis sapiensque foret, mirandus utroque.

Un doble presente le dió la Natura biforme:
fué su valor admirable, y admirable su ciencia.

Dante dice de Guido Guerra *(Inferno*, XVI, 39):

Fece col senno assai e con la spada.

Y Macbeth dice de Banquo (III, 1):

...In his royalty of nature
reigns that which would be fear'd: 'tis much he dares,
and, to that dauntless temper of his mind,
he hath a wisdom that doth guide his valour
to act in safety.

En ese regio espíritu
predomina el valor, virtud temible;
mas con la intrepidez del alma se une
la cordura, que encauza su osadía
en acciones seguras.

§ 6. Las armas y las letras

El tópico *sapientia et fortitudo* pasó al Renacimiento, adoptando la forma de tratado sobre los ideales cortesanos (Castiglione). Uno de los pasajes más brillantes de la epopeya de

[21] En el siglo XII, Juan de Salisbury hace ver al príncipe la necesidad de tener una cultura literaria; afirma que el rey romano (Conrado III) dijo: *Quia rex illiteratus est quasi asinus coronatus.* Esta frase se ha atribuído también a otros príncipes; cf. Hennig Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, 1926, p. 19, nota 1. Hay una alabanza del rey "filosofante" en Godofredo de Viterbo (cf. J. Röder, *Das Fürstenbild in den mittelalterlichen Fürstenspiegeln*, tesis, Münster, 1933, p. 29). Hay interesantes puntos de comparación en Gustav Richter, *Studien zur Geschichte der älteren arabischen Fürstenspiegel*, Leipzig, 1932. Cf. también E. Booz, *Die Fürstenspiegel des Mittelalters*, tesis, Friburgo, 1913, pp. 28 y 35.

Boiardo es la conversación nocturna sobre las armas y las ciencias *(Orlando innamorato*, I, 18, 40 *ss.)*. También Ariosto recuerda el tema *(Orlando furioso*, X, 77; XX, 12) y lo mismo hace Rabelais *(Pantagruel*, cap. VIII); Spenser lo incluye en su *Faerie Queene* (II, III, 40) y en *The Shepheardes Calendar (October*, versos 66-67), Cervantes en el *Quijote*, I, XXXVIII.[22] A medida que se iban diferenciando por una parte las ciencias y por otra las clases de la sociedad y sus ideales, tenía que surgir la pregunta de cuáles serían las ciencias que correspondían al tipo ideal de la clase dominante en cada caso. La literatura francesa del siglo XVII roza a menudo estas cuestiones: Molière se burla de las mujeres letradas, del marqués aficionado a la literatura y del burgués que toma lecciones de filosofía. Saint-Évremond expresa su juicio *sur les sciences où peut s'appliquer un honnête homme*, y las únicas que considera propias de la aristocracia son la moral, la política y las bellas letras.[23] La Bruyère observa tristemente *(Caractères, Du mérite personnel*, párrafo 29):

> Entre nosotros, el soldado es valiente y el hombre de toga es sabio; de aquí no pasamos. Entre los romanos, el hombre de toga era valiente y el soldado sabio; un romano lo era todo a la vez: soldado y hombre de toga.

En ningún lugar y en ninguna época se ha realizado con tanto esplendor la fusión de la vida artística con la vida guerrera como en la España del Siglo de Oro. Baste recordar a Garcilaso, a Cervantes, a Lope, a Calderón; todos ellos fueron poetas que a la vez prestaron servicios militares. Ni en Francia (exceptuando a Agrippa d'Aubigné, quien por lo demás escribía *inuita Minerua)* ni en Italia se encuentran casos análogos; se comprende, pues, que justamente la literatura española tratara muy a menudo el tema de "las armas y las letras". Recuérdese el verso de Garcilaso: "tomando ora la espada, ora la pluma" *(Égloga II)*. Si en su famoso discurso (I, XXXVIII) Don Quijote concede a las armas el predominio sobre las letras, en otra parte del libro (II, VI) Cervantes habla de las armas y las letras como de dos caminos de idéntico valor para alcanzar honra y riqueza. Después de Cer-

[22] Américo Castro cita paralelos humanísticos en *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, p. 213, nota 3.
[23] *Oeuvres*, 1739, I, p. 166.

vantes el tema pasa a Calderón; muchos son en su teatro los jóvenes de noble familia que cambian la vida de estudiantes por la de soldados, la pluma por la espada, Minerva por Marte, Salamanca por Flandes *(Casa con dos puertas,* I; ed. Keil, I, p. 30 *a*) o que toman "por gusto las armas, / por pasatiempo las letras" *(La devoción de la cruz,* I; *ed. cit.,* I, p. 99 *a*). El hecho de que el ideal de las armas y las letras encuentre en España tan alta estimación explica la gloria del Imperio español *(La banda y la flor,* I; *ed. cit.,* IV, p. 294 *a)*:

¡Oh, felice tú, oh felice,
otra vez e otras mil seas,
imperio, en quien el primero
triunfo son armas y letras! [24]

En lugar de "armas y letras" se suele emplear también la fórmula "pluma y espada", que adquirió nuevo sentido durante el romanticismo francés, bajo el influjo de la grandeza de Napoleón, grandeza digna de la Antigüedad. El lema de Balzac era: *Ce qu'il a commencé par l'épée, je l'achèverai par la plume.* Vigny, descendiente de aquella nobleza a la que el siglo democrático privó de acción política, pone en su cimera una pluma:

J'ai mis sur le cimier doré du gentilhomme
une plume de fer qui n'est pas sans beauté.

La verdadera nobleza es la del espíritu, no la de la sangre ni la de las armas; Vigny inscribe su nombre

Non sur l'obscur amas de vieux noms inutiles,
. . . . . .
mais sur le pur tableau des livres de l'Esprit.

Esto nos lleva a la tópica de la "nobleza del espíritu" o "nobleza del alma", que para Vigny adquirió nueva realidad gracias a las revoluciones de 1789, 1839 y 1848.

[24] Y, en el teatro mitológico de Calderón, Ulises dice de sí mismo (ed. Keil, I, p. 285 *b*):

Aunque inclinado a las letras,
militares escuadrones
seguí; que en mí se admiraron
espada y pluma conformes.

§ 7. La nobleza del alma

Toda época de ilustración llega a reconocer "que la cuna noble no es, por sí sola, garantía de un espíritu noble; que la nobleza consiste esencialmente en la posesión de riquezas, pero que hay una nobleza espiritual del hombre que nada tiene que ver con su nacimiento".[25] Esta convicción aparece en la sofística, en Eurípides, en Aristóteles *(Retórica*, II, xv, 3), en Menandro (342/1-291/10), el principal representante de la "nueva comedia" (T. Kock, *Comicorum Atticorum fragmenta*, Leipzig, 1880-1888, III, fragmento 533). Por la misma época, el retórico Anaxímenes dice que si no es posible alabar a nadie por su elevado origen conviene considerar que cualquiera que tenga una buena disposición para la virtud ya por eso ha nacido noble. Es la misma idea expresada por Séneca *(Epístola XLIV*, 5): "El espíritu es el que ennoblece" *(animus facit nobilem)*, la misma expresada por Juvenal (VIII, 20): *nobilitas sola est atque unica uirtus*. También Boecio trata del tema *(Consolatio*, III, prefacio, 6).

En la literatura medieval, el tópico es muy frecuente;[26] Mateo de Vendôme lo menciona en su poética entre los tópicos propios del proemio (Faral, *Les arts poétiques*, p. 116, § § 27 y 28). También se discutió en la corte de Federico II,[27] y se desarrolló en la comedia *Paulinus et Polla* de Ricardo de Venosa, que se representó en presencia del emperador.[28] Claro está que el tema aparece igualmente en la literatura en lengua vulgar, por ejemplo en los trovadores italianos[29] y en el *Roman de la Rose* (versos 1860 *ss.)*. Antes de Dante y en su tiempo, es un lugar común de la poesía italiana;[30] Guido Guinizelli lo renovó en su doctrina de que el amor habita sólo en el "corazón noble"; Dante mismo le daría extenso desarrollo *(Convivio*, IV, caps. xiv *ss.*).

Así, los siglos xiii y xiv dieron nueva vida a un lugar común

25 Wilhelm Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, III, p. 695.

26 Véanse las citas aducidas por Schumann en su comentario a los *Carmina Burana*, núm. 4, y en *ZRPh*, LVIII, 1938, p. 213.

27 Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II. Ergänzungsband*, Berlín, 1931, p. 129.

28 Ed. Du Méril, *Poésies inédites du moyen-âge*, París, 1854, p. 410.

29 Véase E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle, 1909, I, p. 352.

30 Véase A. Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, Estrasburgo, I, 1885, p. 518. Wilhelm Berges *(Die Fürstenspiegel des hohen und späteren Mittelalters*, Leipzig, 1938) pretende interpretar el paso de la *nobilitas corporis* a la *nobilitas mentis* como peculiaridad del siglo xiii; no reconoce que se trata de un tópico.

que llevaba ya más de mil quinientos años de existencia. Lo que volvió a darle esa actualidad fué el paso de los ideales de la nobleza caballeresca a los de la burguesía urbana, sobre todo en la Florencia del siglo XIII. Lo mismo sucedió en Inglaterra; Guillermo de Wykeham (1324-1404), canciller de Eduardo III y de Ricardo II, fundador del New College en Oxford, era de bajo nacimiento, y su lema fué *Manners makyth man* ("Los modales hacen al hombre"), preludio de los ideales del *gentleman*. Chaucer aconseja *(The wife of Bath's tale)*:

Redeth Senek, and redeth eek Boëce,
ther shul ye seen expres that it no drede is,
that he is gentil that doth gentil dedis.

Lee los libros de Séneca y Boecio:
sabrás de modo claro y evidente
que nobles son los que obran noblemente.

§ 8. La hermosura

Desde la época helenística la epideixis había establecido para el panegírico a los soberanos ciertos esquemas fijos; se empleaban "series de bienes", por ejemplo: hermosura, nobleza, virtud viril *(forma, genus, uirtus)*.[31] Otro esquema, más rico, combinaba cuatro "cualidades naturales" (nobleza, vigor, hermosura, riqueza) con cuatro virtudes. La hermosura corporal no podía faltar. La Edad Media toma estos elementos de la Antigüedad, reemplazando a veces las figuras ejemplares antiguas por personajes bíblicos: David para el vigor, José para la hermosura, Salomón para la sabiduría, etc.[32] De ahí que las fuentes históricas medievales hablen tan a menudo de la hermosura del soberano.

Estas y otras cualidades se consideran muchas veces, en la tardía Antigüedad, como dones de la Naturaleza; la Naturaleza tiene la misión de crear lugares bellos [33] y hombres hermosos; y para crear a los grandes hombres procede Natura con especial cuidado.[34] Un manual de retórica del tercer siglo del Imperio reco-

[31] Véase Carl Weyman, en *Festgabe Alois Knöpfler*, Friburgo de Brisgovia, 1917.

[32] Así Teodulfo, en *Poetae*, I, p. 577, 13.

[33] *Aetna*, verso 601. Estacio, *Siluae*, I, III, 17; II, II, 15. Claudiano, *De sexto consulatu Honorii*, 50. Sidonio Apolinar, *Carmen VII*, 139 *ss.*

[34] Merobaudes, *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, XIV, p. 7, 21 *ss.*

mienda el empleo del tópico de la Naturaleza en los discursos panegíricos.[35] Lo mismo hace Sidonio Apolinar en una epístola (I, II) muy admirada como modelo estilístico.[36] En la poesía latina de los siglos XI y XII el tema es extraordinariamente común; se emplea para elogiar a príncipes y princesas y para alabar los encantos de doncellas y jovencitos. Hildeberto de Lavardin rinde homenaje a la reina de Inglaterra *(PL*, CLXXI, col. 1143 AB) con estos versos:

Parcius elimans alias Natura puellas
distulit in dotes esse benigna tuas.
In te fudit opes, et opus mirabile cernens
est mirata suas hoc potuisse manus.

Para colmarte de dones la bondadosa Natura,
los escatimó a las demás mujeres;
volcó en ti sus tesoros; y viendo su obra admirable,
se admiró ella misma del poder de su mano.

Hildeberto vuelve a emplear este esquema en los famosos versos sobre las estatuas antiguas que vió en Roma *(PL*, CLXXI, col. 1409 C):

Non potuit Natura deos hoc ore creare
quo miranda deum signa creauit homo.

No pudo crear Natura a los dioses con tanta belleza
como el artista puso en sus nobles estatuas.[37]

El tópico retórico de "la Naturaleza creadora del hombre hermoso" sólo tiene en común con el de *Natura mater generationis* la personificación de la Naturaleza. La Naturaleza retórica carece por completo del elemento patético y entusiasta que tiene la Naturaleza como diosa de la fertilidad.

La novela es el género literario que más necesidad tiene de personajes hermosos, héroes y heroínas. Uno de los temas antiguos preferidos de la novela medieval y renacentista es la histo-

35 Pseudo Dionisio de Halicarnaso, *Ars rhetorica*, en *Opuscula*, ed. H. Usener, col. Teubner, II, Leipzig, 1904, p. 255, líneas 10-11.

36 Cf. E. Faral, "Sidoine Apollinaire et la technique littéraire du moyen âge", en la *Miscellanea Giovanni Mercati*, Roma, 1946, II, p. 570.

37 Presento otros ejemplos en *ZRPh*, LVIII, 1938, pp. 182 *ss.* Véase además Faral, *Les arts poétiques*, p. 129, 56, verso 1; p. 207, verso 335; p. 209, v. 397; p. 331, v. 15. La Naturaleza se estremece al crear a un futuro maestro de escuela: *ibid.*, p. 338, v. 11.

ria del rey Apolonio de Tiro, que todavía serviría a Shakespeare para componer su *Pericles*. La versión más antigua del tema es una novela latina en prosa del siglo III; en ella leemos: "El rey Antíoco tuvo una hija hermosísima, en que la Naturaleza no puso falla alguna, si no es el haberla hecho mortal". En la novela cortesana que se cultivó en Francia a partir de 1150, el cliché "la Naturaleza creó un ser hermosísimo" aparece incontables veces; proviene de la poesía latina de la época.[38] ¿Hay acaso alguna manera de superar la obra artística de la Naturaleza? Sí; cuando colabora Dios con ella. Es lo que vemos en un poema amoroso de los *Carmina Burana* (núm. 170), que dice al describir a una joven:

in cuius figura
laborauit Deitas et mater Natura.

Chrétien de Troyes va aún más lejos *(Yvain,* 1492 *ss.)*: "La Naturaleza no pudo crear tan extremada belleza. Quizá no intervino siquiera en la obra... Sin duda Dios la creó con mano desnuda para deslumbrar a la Naturaleza". La descripción de mujeres y hombres hermosos es cosa de rigor en la poesía cortesana; hay para eso una serie de recetas especiales, en que no necesitamos insistir ahora.[39]

[38] H. Gelzer, *Nature,* 1917, hace un valioso acopio de materiales. No puede, sin embargo, sostenerse que estas ideas provengan de Alain de Lille; cf. Faral, en *Romania,* 1923, p. 286, y Alfons Hilka, *Der Percevalroman von Christian von Troyes,* Halle, 1932, p. 761, nota al verso 7905.

[39] Écfrasis de un hombre hermoso: *Studi Medievali,* IX, 1936, p. 38, núm. 30. Chrétien de Troyes da a la écfrasis el nombre de *devise (Perceval,* 1805). La descripción de personas feas deriva de la *uituperatio*. En la antigua retórica, el "escarnio" aparece como contraste de la alabanza en la doctrina de la epideixis; esto influyó en la poesía medieval (no podemos detenernos ahora en ello). La descripción de Gnatón en Sidonio *(Epístolas,* III, 13) tuvo mucha influencia sobre toda esa corriente. En la literatura latina medieval: *Amphitruo* de Vital de Blois, versos 235 *ss.*, Geta en *Alda,* versos 171 *ss.*, Dávus en el *Ars uersificatoria* de Mateo de Vendôme, I, § 53 (Faral, en *Studi Medievali,* IX, 1936, p. 55). Cf. *supra,* p. 107, nota 21. Voltaire dice que *Cunégonde* es un *chef-d'œuvre de la nature,* y lo mismo afirma Balzac de la muchacha de los ojos dorados. En Ariosto (X, 84) encontramos una variante: dice de Zerbino que *Natura il fece, e poi roppe la stampa;* Ronsard repetirá la imagen en sus *Sonnets pour Hélène,* en los cuales la naturaleza y el cielo *pour n'en faire plus ont rompu le modelle.* El prerromanticismo dió también a este tópico un nuevo giro, y lo llenó de nuevo contenido: *Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu* (Rousseau, *Confessions,* libro I).

X

EL PAISAJE IDEAL

1. *Fauna y flora exóticas*, p. 263.—2. *La poesía griega*, p. 265.—3. *Virgilio*, p. 273.—4. *Ocasiones retóricas para descripciones de la naturaleza*, p. 277.—5. *La floresta*, p. 279.—6. *El paraje ameno*, p. 280.—7. *El paisaje épico*, p. 286.

Los ideales de casta y de vida que se tenían en la tardía Antigüedad, en la Edad Media, el Renacimiento y el siglo XVII se reflejaron en los esquemas de la tópica panegírica. La retórica reproduce siempre la imagen del hombre ideal; del mismo modo dejó también establecido, para miles de años, el paisaje ideal de la poesía.

§ 1. Fauna y flora exóticas

Las descripciones medievales de la naturaleza no aspiran a reflejar la realidad. Es lo que pasa con el arte románico, como es bien sabido; pero no se suele saber que otro tanto ocurre con la literatura del mismo período. Los animales fabulosos de las catedrales provienen de la ornamentación de las telas sasánidas; pero ¿de dónde son la fauna y la flora exóticas de la poesía medieval? Ante todo, haría falta catalogarlas, cosa que no podemos hacer aquí; daremos sólo unas cuantas muestras.

Ekkehart IV de St. Gallen nos dejó una serie de bendiciones versificadas para alimentos y bebidas *(Benedictiones ad mensas)*, a las cuales se ha atribuído hasta ahora un "alto valor histórico", pues se creía ver en ellas "toda la minuta de un refectorio monástico"; se pensaba que el orden de los versos correspondía al orden de los diferentes platillos de la comida. Nuestros antepasados se alimentaban, según esto, del siguiente modo:

> Comenzaban por llenarse el estómago de diversas especies de pan con sal, para tomar después, como mínimo, un platillo de pescado, uno de aves, uno de carne y otro de caza (todo esto sin salsas, legumbres ni ningún otro aditamento). En seguida bebían leche y pasaban al

queso. Después se servía un platillo en que sólo entraban condimentos fuertes y salsas, además de miel, flanes y huevos, que se acompañaban alegremente con vinagre (verso 154: *sumamus leti gustum mordentis aceti)*; éste serviría de aperitivo para los platillos siguientes, que eran: uno por lo menos de legumbres, uno de frutas (algunas de ellas meridionales) y uno de raíces. La sed se apagaba primero con diversos vinos, luego con cerveza y por último con agua.[1]

Pero se ha demostrado que las *Benedictiones* contienen principalmente nombres de alimentos que Ekkehart tomó de las *Etimologías* de San Isidoro, y que constituyen, por lo tanto, una "lexicografía versificada". Una de las bendiciones es la de los higos, lo cual hace decir a Egli, editor de la obra: "Aunque el higo se cultivó en Alemania, nunca llegó a ser alimento del pueblo. Es evidente que el monasterio de St. Gallen lo recibía del Sur".

Pero ¿qué pensar cuando vemos a un poeta de Lüttich anunciar la llegada de la primavera diciendo que ya están echando brotes los olivos, las viñas, las palmeras y los cedros? [2] Los olivos son frecuentísimos en la literatura medieval del Norte; aparecen en la poesía amorosa latina de los siglos XII y XIII,[3] y también, en gran número, en la épica francesa. ¿De dónde proceden? Simplemente de los ejercicios retóricos de la tardía Antigüedad. Hay también leones en la Edad Media. En una epístola en verso, Pedro de Pisa describe la hora del mediodía: el cansado pastor reposaba en la sombra, "y el sopor envolvía a los hombres y a los rojos leones" *(Poetae*, I, p. 53, 4):

Cingebatque sopor homines fuluosque leones.

Cierto historiador del "sentimiento de la naturaleza" se asombra ante "esta absurda mención del león";[4] pero no se trata aquí de un sentimiento de la naturaleza —concepto, por cierto, poco aclarado—, sino de técnica literaria. La cosa se explica porque en la poesía romana suelen aparecer leones; los *fului leones* pro-

[1] Ernst Schulz, en *Corona quernea*, pp. 219 *ss.*

[2] Sedulio Escoto, en *Poetae*, III, p. 171, 45 *ss.*

[3] Gautier de Châtillon, *Die Gedichte*, p. 30, estr. 2. *Carmina Burana*, núm. 79, estr. 1. Marc Bloch, *La société féodale*, I, París, 1939, p. 155, supone que los peregrinos y los mercaderes describirían a los juglares *la beauté de l'olivier méditerranéen*; pero el olivo aparece en la poesía medieval latina antes que en la de lengua vulgar.

[4] W. Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter*, Leipzig, 1914, p. 78.

vienen de Ovidio *(Heroidas*, X, 85). En uno de sus poemas, Alcuino le desea a un peregrino que no lo asalten leones ni tigres *(Poetae*, I, p. 265, núm. LIII, 7). Un francés llora al ver que las invasiones de los sarracenos han convertido las reliquias de los santos en presa de aves y de leones.[5] No falta quien prevenga a los pastores de Inglaterra contra los leones.[6] En algunas ocasiones estas fieras son inofensivas; así, en el solar donde en 1219 se comenzó la construcción de la catedral de Salisbury, "el jabalí no teme al oso, ni el ciervo al león, ni el lince a la serpiente..."[7]

La epopeya francesa está plagada de leones. De uno de ellos, enviado desde Roma a cierto rey, se dice *(Aiol*, 1179) que es *un lion d'antiquité*. ¡Cuán acertado! Es bien sabido también que Sigfrido mata a un león. "El entusiasmo por las hazañas de Sigfrido, dice Bartsch, llevó al poeta a emplear la jerga de los cazadores". Nada de eso: lo que tenemos aquí es una estilización épica inspirada en modelos de la Antigüedad y de la Biblia. Todos esos árboles y animales exóticos provienen ciertamente del Sur, como los higos de Ekkehart; pero no de los jardines ni de las colecciones de fieras, sino de la poesía y de la retórica antiguas.

Las descripciones de paisajes en la poesía medieval deben entenderse como producto de una tradición literaria fija. ¿Hasta dónde llega la influencia de esta tradición? Todavía en el bosque de Ardennes, descrito por Shakespeare en *As you like it*, hay palmeras, olivos y leones.

§ 2. La poesía griega

Con Homero empieza en Occidente la glorificación del mundo, de la tierra, del hombre. Todo está gobernado por fuerzas divinas. Los dioses son "los que viven fácilmente"; pueden pelearse, engañarse, ponerse en ridículo unos a otros (como hace Hefesto con Ares y Afrodita); pero estas disensiones divinas se tornan en bien para el hombre heroico: Odiseo, perseguido por

[5] Adalberón de Laón, ed. Hückel, París, 1901, p. 142, 127.

[6] Beda, *Vita Cuthberti metrice*, verso 135.

[7] Enrique de Avranches, *The shorter Latin poems*, ed. J. C. Russell y J. P. Heironimus, Cambridge, Mass., 1935, p. 114, 149.

la ira de Poseidón, es protegido por Atena. Sólo la fatalidad de la muerte puede ensombrecer un mundo tan sereno. Este mundo no conoce todavía lo ctónico —o si lo conoce, lo calla—; no conoce tampoco lo demoníaco, con sus monstruosos enredos, "en que intervienen los mismos dioses; marañas de horrores, que a su vez engendran nuevos horrores; situaciones en que se hace necesario que el hermano mate al hermano y el hijo a la madre." [8] Lo trágico como aspecto fundamental de la existencia, tal como lo conocería la tragedia ática, no aparece en Homero.[9] Homero refleja la imagen que tiene del mundo una clase señorial caballeresca. El ideal heroico no está visto de manera trágica; en el pecho de un héroe como Héctor puede caber el temor, y la guerra se califica de calamidad, cosas todas que ya no estarán permitidas en la Edad Media cristiano-germana.

La naturaleza participa de lo divino. Homero prefiere sobre todo los paisajes placenteros, un grupo de árboles, una floresta con fuentes y jugosos prados; aquí tienen su morada las ninfas *(Ilíada,* XX, 8; *Odisea,* VI, 124; XVII, 205) o Atena *(Odisea,* VI, 291). Hay un hermoso paisaje de este tipo en la deshabitada isla de las Cabras, junto a la isla del Ciclope *(Odisea,* IX, 132 *ss.)*:

> Hasta la playa se extienden prados suaves y frescos,
> en los cuales crecerían perennemente las vides;
> fácil sería el trabajo, y pingüe en verano la siega,
> pues bajo estas colinas es fértil y rico el terreno...
> En la cabeza del puerto brota una fuente entre rocas,
> y da su agua clara en medio de un cerco de chopos.

Aquí la fertilidad es uno de los elementos del paisaje ideal. Variante más rica es el jardín de Alcínoo *(Odisea,* VII, 112): en él hay frutas muy diversas: granadas, manzanas, higos, uvas, peras, aceitunas; los árboles están en fruto todo el año, porque eterna es la primavera y eterno el viento de Occidente (la isla de los feacios es un país de cuento de hadas); dos fuentes brindan sus aguas al jardín. Otro lugar de ensueño es la gruta de Calipso

[8] Alfred Weber, *Das Tragische und die Geschichte,* Hamburgo, 1943, p. 240.

[9] En la *Odisea,* I, 32 *ss.,* Zeus rechaza la imputación de que los dioses imponen sufrimientos a los hombres. Zeus había hecho prevenir a Egisto por intermedio de Hermes; si Egisto hubiera obedecido, habría podido evitarse toda una serie de sucesos trágicos (el asesinato de Agamemnón, de Clítemnestra, la locura de Orestes); no habría habido *Orestía.*

(Odisea, V, 63): está en medio de un bosque de chopos, álamos temblones y cipreses; cuatro fuentes riegan los prados, cubiertos de violetas y de hiedra; la entrada de la gruta está sombreada por una parra cargada de racimos.

En Ítaca hay una gruta encantada habitada por Ninfas *(Odisea*, XIII, 102-112):

> En la cabeza del puerto extiende un olivo sus ramas,
> y cerca de allí está la gruta deliciosa y oscura
> consagrada a las Ninfas que Náyades tienen por nombre.
> Se ven sus crateras, sus ánforas, todas de piedra,
> en las cuales vienen a hacer su panal las abejas;
> se ven los telares de piedra en que tejen las Ninfas
> con hilos de marino carmín que cautivan los ojos.
> Brotan allí fuentes vivas.
> Tiene dos puertas la gruta:
> por una, que da hacia el Norte, descienden los hombres;
> la otra, abierta hacia el Sur, es divina: nunca por ella
> pasa un humano; es el camino de los inmortales.

La *Odisea* nos habla también de playas bienaventuradas, en que no hay calamidades ni pestes mortales. Es la isla de Siria, rica en vides, no hay hambre ni dolencias (XV, 403 *ss.)*; cuando un hombre llega a la vejez,

> junto con Ártemis viene Apolo, el del arco de plata,
> y lo tiende en el suelo con sus más blandas flechas.

A Menelao le predicen que no morirá, sino que será llevado a "los confines de la tierra", al Elisio, donde reina eterna primavera y susurra el viento de Occidente *(Odisea*, IV, 565*)*, el mismo viento que sopla en las cumbres del Olimpo *(Odisea*, VI, 42 *ss.)*.

También en las uniones amorosas de los dioses interviene la magia de la naturaleza; Zeus y Hera se esconden en la cima del Ida entre una nube de oro *(Ilíada*, XIV, 347 *ss.)*:

> Y al punto cría florida hierba la tierra divina,
> y loto bañado en rocío, y azafrán y jacintos,
> denso y mullido cojín que los protege del suelo.

Los poetas posteriores toman del paisaje homérico varios motivos que después se convierten en patrimonio estable de una lar-

ga cadena de tradiciones: el lugar encantado de eterna primavera, escenario de la vida bienaventurada de más allá de la tumba; el paraje placentero, con su árbol, su fuente, su prado; el bosque poblado de diversas especies de árboles; la alfombra florida. En los himnos a los dioses atribuídos a Homero, estos motivos aparecen enriquecidos con nuevos elementos: el prado de flores del himno a Deméter tiene rosas, violetas, lirios, azafranes, jacintos, narcisos. Todavía Mosco emplea estas flores "homéricas" en su epilio *Europa* (hacia 150).

En la *Ilíada* hay también árboles que sirven de señal para los escenarios épicos: en Áulide, el altar del sacrificio está bajo un hermoso plátano (II, 307). En el campo de batalla de Troya se levanta una haya; a su sombra tienden a Sarpedón (V, 693); el haya está junto a la puerta Escea (VI, 237) y sirve de lugar de encuentro a Apolo y Atena (VII, 22), quienes luego se posan en sus ramas en figura de buitres (VII, 60); a ella se acerca también Héctor (XI, 170); etc. Hay igualmente una higuera silvestre (VI, 432 y XI, 167). Más adelante volveremos a toparnos con esta técnica de señalamiento de lugares.

En Homero y en toda la poesía antigua, la naturaleza aparece siempre habitada, sin que difiera el paisaje habitado por dioses del ocupado por hombres; las moradas de las Ninfas son también lugares preferidos de los hombres. ¿Qué cosas hacen falta para un paraje placentero? Ante todo sombra —elemento importantísimo para los meridionales—, esto es, un árbol o grupo de árboles; además, una fuente o un arroyo que refresquen, y una alfombra de césped en que sentarse; también es sitio agradable una gruta. Recordemos el diálogo entre Sócrates y Fedro cuando se encuentran a las puertas de Atenas:

> SÓCRATES.—Anda, pues, y busca algún lugar en que podamos sentarnos.
>
> FEDRO.—¿Ves aquel plátano altísimo?... Allí hay sombra, y viento apacible, y césped mullido en que sentarnos, o acostarnos si queremos.

La fama del plátano llena toda la Antigüedad, como ha dicho Victor Hehn; a su sombra los hombres escribían, componían poemas, filosofaban.[10]

[10] Véanse los ejemplos que aduce A. Nowacki, *Philitae Coi fragmenta poetica*, tesis, Munich, 1927, p. 81.

Escribir poesía bajo un árbol,[11] en el prado y junto a una fuente, será en la época helenística un motivo poético. Para escribir de este modo hace falta un marco sociológico, esto es, un oficio que exija la vida al aire libre o en el campo, lejos de la ciudad. El poeta debe tener tiempo y ocasión para escribir; debe poseer también un instrumento musical primitivo. Todo esto lo tienen los pastores, que disfrutan del ocio en abundancia; su dios protector es Pan, el genio de los rebaños, el inventor de la flauta pastoril de siete cañas. Corrían ya relatos de pastores que, como Anquises, Endimión y Ganimedes, habían encendido con su hermosura la pasión de los dioses, y ya Estesícoro había celebrado en el siglo VII al pastor siciliano Dafnis, que desdeñó el amor de una diosa por el de una mujer; pero el siracusano Teócrito (primera mitad del siglo III) fué propiamente el creador de la poesía bucólica, la cual es, después de la epopeya, el género poético antiguo que mayor influencia ejerció. Varias son las causas de esa enorme influencia. En todos los lugares y tiempos ha habido pastores; es una forma básica de la existencia humana, representada también en la tradición cristiana por el relato del nacimiento de Jesús, tal como lo refiere San Lucas.

A los pastores corresponde —y esto es muy importante— un escenario especial, una región propia, que vino a ser Sicilia, y más tarde Arcadia.[12] Hay diversos tipos de pastores y diversas jerarquías, que integran uno como microcosmos social: vaquerizos (de aquí el nombre de "bucólica"), cabreros, pastoras, etc. En el mundo pastoril, finalmente, desempeñan importante papel la naturaleza y el amor; bien podemos decir que la literatura bucólica hizo suya, durante dos milenios, la mayor parte de los motivos eróticos. La elegía amorosa de los romanos sólo floreció durante unos cuantos decenios; no había para ella continuación ni renovación posibles; pero la Arcadia pudo volver a descubrirse infinitas veces, gracias a que la temática pastoril no está ligada con ningún género determinado, ni siquiera con alguna forma poética especial; halló cabida en la novela griega (Longo) y, por imitación de ella, en la renacentista; de la novela, estos

11 Cf. *infra*, p. 296, nota 18.

12 Véase Bruno Snell, "Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft", en *Antike und Abendland, Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer*, ed. B. Snell, Hamburgo, 1945, pp. 26 *ss.*

temas pudieron volver a la égloga, o bien pasar al teatro (el *Aminta* de Tasso, el *Pastor fido* de Guarini). El mundo pastoril es tan vasto como el caballeresco, y en las pastorelas medievales vinieron a confluir de hecho ambos mundos. En el mundo de los pastores "se enlazan" todos los mundos:

Die Quelle springt, vereinigt stürzen Bäche,
und schon sind Schluchten, Hänge, Matten grün.
Auf hundert Hügeln unterbrochner Fläche
siehst Wollenherden ausgebreitet ziehn.

Verteilt, vorsichtig abgemessen schreitet
gehörntes Rind hinan zum jähen Rand;
doch Obdach ist den sämtlichen bereitet,
zu hundert Höhlen wölbt sich Felsenwand.

Pan schützt sie dort, und Lebensnymphen wohnen
in buschiger Klüfte feucht erfrischtem Raum,
und sehnsuchtsvoll nach höhern Regionen
erhebt sich zweighaft Baum gedrängt an Baum.

Alt-Wälder sind's! Die Eiche starret mächtig,
und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;
der Ahorn mild, von süssem Safte trächtig,
steigt rein empor und freut sich seiner Last.

Und mütterlich im stillen Schattenkreise
quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm;
Obst ist nicht weit, der Ebnen reife Speise,
und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm.

Hier ist das Wohlbehagen erblich,
die Wange heitert wie der Mund,
ein jeder ist an seinem Platz unsterblich:
sie sind zufrieden und gesund.

Und so entwickelt sich am reinen Tage
zu Vaterkraft das holde Kind.
Wir staunen drob; noch immer bleibt die Frage:
ob's Götter, ob es Menschen sind.

So war Apoll den Hirten zugestaltet,
dass ihm der schönsten einer glich;
denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
ergreifen alle Welten sich.

Mana la fuente, y juntos se lanzan los arroyos;
ya verdean los prados, los barrancos y oteros;
por colinas sin fin, de quebrados contornos,
ves andar al acaso los tranquilos carneros.

Llegan pausadamente, con sosiego, uno a uno,
bueyes de grandes cuernos a la orilla empinada.
A todos les aguarda un abrigo seguro:
cien cuevas interrumpen la pendiente escarpada.

Ahí Pan los protege, y allí las Ninfas viven
bajo la grata sombra del tupido boscaje.
Y en extático anhelo de alturas más sublimes,
los árboles se elevan uniendo su follaje.

¡Viejos los bosques son! Se yergue allí el encino,
cuyas ramas robustas se tuercen tenazmente,
y el arce delicado, de dulce savia henchido,
gozoso de su carga se levanta, inocente.

Tibia leche materna el niño y el cordero
encuentran en rincones umbrosos y callados.
Blando manjar del llano, la fruta no está lejos;
destilan áurea miel los troncos ahuecados.

Hereditario bien aquí es la dicha;
los labios ríen, ríen los semblantes;
todos son inmortales en el lugar que habitan,
y viven siempre sanos y radiantes.

Así, bañado en luz serena, el tierno niño
en hombre vigoroso ya se muda,
llenándonos de asombro. ¿Acaso son divinos?
¿o son hombres? Nos quedamos con duda.

Apolo a los pastores así se parecía,
que el más hermoso de ellos su igual era;
pues los mundos se enlazan allí donde domina
la Natura en su más excelsa esfera.

El *Fausto* de Goethe representa una "restauración de todas las cosas" (Hechos de los Apóstoles, III, 21) dentro del proceso universal de la literatura, y por lo tanto también de la poesía bucólica.

Teócrito engalanó su poesía con todas las riquezas del verano meridional *(Idilio VII*, 135-143):

Por encima de nuestras cabezas se mecían los chopos y los olmos, inclinando hacia nosotros su follaje. Muy cerca caía murmurando un manantial sagrado, desde la gruta de las Ninfas. A la sombra de las ramas, las cigarras quemadas por el sol chirriaban a porfía; la verde rana gritaba más lejos, junto al espinoso arbusto; cantaban las alondras y los jilgueros; la tórtola gemía; las doradas abejas revoloteaban en torno a las fuentes. Todo exhalaba el aroma del opulento verano.

En un himno épico, el poeta hace que penetren los Dioscuros en una selva llena de árboles de toda clase. Al pie de un liso peñasco encuentran una fuente de agua clara. Sus guijarros brillan como cristal y plata; pinos, álamos, plátanos, cipreses y flores perfumadas adornan el paraje *(Idilio XXII*, 36-42). Cuando dos pastores compiten con sus cantos, cada uno comienza por proponer un lugar placentero *(Idilio I*, 1-22):

El pastor Tirsis—Dulce es, cabrerizo, el murmullo de este pino que canta junto a las fuentes... Por las Ninfas, ¿quieres, pastor, sentarte bajo los tamariscos, en la pendiente de este otero, y tocar la flauta?

El cabrerizo—Sentémonos aquí, bajo este olmo, frente a Priapo y a las Ninfas de la fuente, donde están esas encinas y ese asiento pastoril.

O si no —variante del mismo tema—, uno de los pastores habla desdeñosamente del lugar favorito del otro *(Idilio V*, 31-49):

Lacón—Cantarás más dulcemente donde yo estoy, bajo este olivo silvestre y entre estos árboles; aquí cae el agua fresca, gota a gota; aquí hay césped y ese lecho de hojarasca que ves, y se escucha el chirrido de los grillos...

Comatas—No iré allá. Aquí hay encinas, hay juncia; aquí zumban lindamente las abejas junto a las colmenas; hay dos fuentes de agua fresca; los pájaros gorjean en los árboles; la sombra es mucho mejor que la de allá, y además el pino deja caer sus frutos desde arriba.[13]

Como lo muestran estos dos últimos pasajes, del motivo de la competencia bucólica entre dos cantores o poetas se desgajó orgánicamente la descripción de un paraje hermoso, descripción mucho más detallada que las de Homero y fundada todavía en la contemplación directa.

[13] Se refiere a los piñones comestibles de ciertos pinos.

§ 3. Virgilio

Si la poesía pastoril vino a convertirse en patrimonio estable de la tradición de Occidente fué gracias a Virgilio, que recibió y transfiguró la herencia de Teócrito. Pero la Sicilia de tiempos de Virgilio, convertida desde mucho tiempo atrás en provincia romana, había dejado de ser país de ensueño; en casi todas sus églogas,[14] Virgilio sustituye a Sicilia por la Arcadia, novelesca y lejana, que él mismo nunca llegó a ver. Si en alguna ocasión Teócrito se había presentado a sí mismo y a sus amigos poetas como pastores *(Idilio VII)*, Virgilio incorpora en su mundo pastoril las experiencias de su propia vida, y además la figura de Octaviano, la constelación de César, esto es, la historia de Roma; e igualmente incorpora las ideas religiosas del advenimiento de un salvador y de una nueva serie de siglos.[15] De este modo, Virgilio preludia en su obra juvenil su obra maestra; quien sólo haya leído la *Eneida* no conoce a Virgilio. La influencia de las églogas es casi tan grande cómo la de la *Eneida*. Desde el primer siglo del Imperio hasta la época de Goethe, la enseñanza de la literatura latina comenzaba con la lectura de la primera égloga; no es exagerado afirmar que quien no tenga en la cabeza este poemita no tendrá tampoco la clave de la tradición literaria europea; comienza de este modo:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrem tenui musam meditaris auena;
nos patriae finis et dulcia linquimus arua;
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida siluas.

En la traducción de fray Luis de León:

Tú, Títiro, a la sombra descansando
de esta tendida haya, con la avena
el verso pastoril vas acordando.

[14] Los "poemas pastoriles" *(Bucolica)* de Virgilio comprenden diez "églogas". *Ecloga* significa 'trozo selecto', pero acabó por convertirse en nombre genérico de la poesía pastoril. Véase Fontenelle, *Poésies pastorales, avec un traité sur la nature de l'églogue et une digression sur les anciens et les modernes*, 1688.

[15] Véase Friedrich Klingner, *Römische Geisteswelt*, Leipzig, 1943, pp. 154 *ss.*

Nosotros desterrados, tú sin pena
cantas de tu pastora, alegre, ocioso,
y tu pastora el valle, el monte suena.

El primer verso contiene el motivo bucólico del pastor recostado a la sombra de un árbol, que tendría incontable descendencia; sólo hacía falta sustituir el haya virgiliana por un álamo, un olmo, un sauce o "un árbol cualquiera" *(arbore sub quadam...*[16]); citaré dos variantes del mismo Virgilio *(Bucólicas*, III, 55-57, y V, 1-7):

Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba.
Et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos,
nunc frondent siluae, nunc formosissimus annus.

"Cur non, Mopse, boni quoniam conuenimus ambo
tu calamos inflare leuis, ego dicere uersus,
hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?"
"Tu maior; tibi me est aequum parere, Menalca,
siue sub incertas Zephyris motantibus umbras,
siue antro potius succedimus. Aspice, ut antrum
siluestris raris sparsit labrusca racemis."

La traducción de fray Luis dice:

Sobre esta yerba donde estoy sentado
cantad, que agora el tiempo nos convida,
que viste de verdura y flor el prado;

agora el bosque cobra la perdida
hoja, y agora el año es más hermoso,
agora inspira el cielo gozo y vida.

"Pues nos hallamos juntos, Mopso, agora,
maestros, tú en tañer süavemente
y yo en cantar con dulce voz sonora,

¿por qué no nos sentamos juntamente
debajo de estos córilos, mezclados
con estos olmos ordenadamente?"

[16] Algunos ejemplos de *arbore sub quadam: Florilegium Gottingense*, núm. 108 *(RF*, III, p. 292). *Sitzungsberichte* de Munich, 1873, p. 709. *Arbore sub quadam protoplastus corruit Adam: NA*, II, p. 402. *Degering-Festschrift*, p. 313, núm. 44, 22. *Arbore sub quadam stetit antiquissimus Adam:* Baudri de Bourgueil, núm. 196, 115.

"Tú eres el mayor; a ti son dados,
Menalca, los derechos de mandarme,
y a mí el obedecer a tus mandados;

y pues que ansí te place, aquí sentarme
a la sombra que el céfiro menea,
yo quiero, y es mejor, allí llegarme

al canto de la cueva que rodea,
cual ves, con sus racimos volteando
la vid silvestre en torno, y hermosea."

Es evidente aquí la estrecha relación entre Virgilio y Teócrito. Pero Virgilio no pretende igualar a su modelo en plenitud plástica ni en la matizada riqueza de sonidos y aromas: el clasicismo de la era de Augusto no admite la abigarrada variedad helenística. La Antigüedad tardía preferirá de nuevo la variedad, pero esta vez será la variedad multicolor del calidoscopio.

Los paisajes de las *Geórgicas* requerirían un análisis al cual tendremos que renunciar ahora. De la *Eneida* sólo recordaremos dos paisajes ideales. En un bosque "antiguo" e "inmenso", Eneas y sus compañeros cortan pinos, robles, fresnos, olmos, para construir la pira fúnebre de Miseno (VI, versos 179 *ss.*); es para Eneas un deber piadoso y condición de su entrada en el mundo de los muertos. El segundo pasaje: Eneas debe cortar la rama de oro del árbol sagrado, que se eleva en medio de un espeso bosque rodeado por un valle umbroso; la tala de los árboles le recuerda su tarea, y Eneas encuentra entonces el camino hacia la rama maravillosa. Así, el bosque está para Virgilio penetrado de un horror fatídico; es tránsito hacia el más allá, como lo será en Dante; también la selva de la *Comedia* está en un valle *(Inferno*, I, 14). Es bien sabido que la rama dorada de Virgilio sirvió a Sir James George Frazer (1854-1941) como clave de la magia prehistórica *(The golden bough)*.

En su viaje al Infierno, Eneas llega a los Campos Elisios *(Eneida*, VI, 638-641):

Deuenere locos laetos et amoena uirecta
fortunatorum nemorum sedesque beatas.
Largior hic campos aether et lumine uestit
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.

En la traducción de Miguel Antonio Caro:

> ...ya pisaban los amenos
> jardines y los bosques fortunados
> donde con grande paz moran los buenos:
> ábrense allí sobre inocentes prados
> tintos en rósea luz cielos serenos;
> regiones siempre iguales, siempre bellas,
> tienen su sol y tienen sus estrellas.

En el primer verso aparece la palabra *amoenus*, 'ameno, agradable, placentero'; es el adjetivo que Virgilio aplica constantemente a la naturaleza "hermosa" (cf. *Eneida*, V, 734, y VII, 30). En su comentario, Servio deriva la palabra de *amor*. Son "lugares amenos" los que sólo sirven para el placer, los que no están destinados a fines utilitarios *(loca solius uoluptatis plena..., unde nullus fructus exsoluitur)*. El *locus amoenus* aparece como término técnico en el libro XIV de la enciclopedia de San Isidoro. Aquí, el santo estudia la geografía dividiéndola en: tierra, orbe, Asia, Europa, Libia (la única parte conocida de África; Egipto se considera como parte de Asia); de ahí pasa a las islas, promontorios, sierras y otras "designaciones de lugares" *(locorum uocabula)*, como cañadas, bosques, desiertos; en esta enumeración aparecen también los *loca amoena*, con el mismo sentido que les daba Servio. Así, pues, en San Isidoro el *locus amoenus* es un concepto de la configuración geológica; por otra parte, ya desde Horacio *(Ars poetica*, 17) el término había servido para las descripciones retóricas, y en ese sentido lo habían interpretado los comentadores de Virgilio.

No para aquí la contribución de Virgilio al establecimiento del paisaje ideal. La Antigüedad lo consideraba también como autor de ciertas obras menores que, con mayor o menor razón, la crítica moderna no cree suyas. En la epopeya paródica a la muerte de un mosquito *(Culex)* hay una selva mixta con nueve especies distintas de árboles; hay un prado con dieciocho clases de flores (en la *Bucólica II*, 45 *ss.*, Virgilio se había limitado a ocho).

Si echamos ahora una mirada retrospectiva sobre Homero, Teócrito y Virgilio y nos preguntamos qué clase de paisaje ideal pudieron aprender de ellos la Antigüedad tardía y la Edad Me-

dia, tendremos que responder: la selva mixta y el *locus amoenus* (con prado de flores *ad libitum)*. Esta herencia se esquematizó conceptualmente en dos ocasiones: en la retórica de la Antigüedad tardía y en la dialéctica del siglo XII; ambos procesos tuvieron el mismo efecto: dieron al motivo un carácter técnico e intelectual; se elaboró así una serie de tópicos de la naturaleza claramente diferenciados.

Un análisis completo podría aclarar en todos sus detalles la formación del paisaje ideal; nosotros no podremos sino señalar algunos rasgos fundamentales.

§ 4. Ocasiones retóricas para descripciones de la naturaleza

En su libro sobre la técnica épica de Virgilio (1903),[17] Richard Heinze negó la influencia de la retórica sobre la *Eneida;* en el mismo año, Eduard Norden afirmó en su comentario al libro sexto que en el verso 638 *(deuenere locos laetos...)* Virgilio "describe la floresta del Elisio con todos los recursos técnicos de aquella delicada λέξις, corriente justamente en las descripciones de ἄλση y παράδεισοι". Según Norden, tenemos aquí una descripción poética escrita en un estilo configurado según las leyes de la prosa retórica.

Para todo lo que hemos de decir es importante saber en qué pasajes y en qué aspectos del sistema pedagógico de la retórica pueden aparecer preceptos para la descripción de paisajes. Nos encontramos ante todo con el discurso forense. La doctrina de la demostración distingue, a partir de Aristóteles, entre las demostraciones "no artísticas" (es decir, las que el orador encuentra ya hechas y sólo necesita aplicar) [18] y las "artísticas", creadas por el orador mismo, que tiene que "hallarlas"; estas últimas se basan en reflexiones, o, según el lenguaje aristotélico, en silogismos (conclusiones); el silogismo retórico se llama *enthymema*, y en latín *argumentum* (Quintiliano, V, x, 1). Para hallar tales demostraciones, la retórica ofrece categorías o "lugares" *(loci)*, que pueden ser de persona o de cosa; los *argumenta a persona* son: el origen, la patria, el sexo, la edad, la educación, etc., mientras los tópicos de cosa *(argumenta a re,* o también *attributa)*

17 *Virgils epische Technik,* Leipzig, 1903.
18 Leyes, testimonios, contratos, confesiones, juramentos, etc.

responden a las preguntas "por qué", "dónde", "cuándo", "cómo", etc. La subdivisión de estos tópicos de cosa es a su vez muy alambicada; a nosotros sólo nos interesa ahora el hecho de que de la pregunta *ubi* resulta un *argumentum a loco*, y de la pregunta *quando* un *argumentum a tempore*. El primero (Quintiliano, V, x, 37) se esfuerza por hallar pruebas en la configuración del lugar de los hechos: si es montañoso o llano, si está en la costa o tierra adentro, si es cultivado, poblado, árido, etc. Del mismo tipo es el *argumentum a tempore:* cuándo sucedió el hecho, en qué estación, a qué hora del día, etc.

Es verdad que en la Antigüedad tardía la oratoria panegírica desterró casi del todo a la oratoria forense, lo mismo que a la política, pero el sistema de estas últimas siguió transmitiéndose, dando lugar, por cierto, a frecuentes confusiones y mezclas entre los diferentes tipos de discurso; de este modo volvemos a encontrar los *argumenta a loco* y *a tempore* en la poética medieval. Por otra parte, la descripción de paisajes pudo también provenir de las reglas de la *inuentio* para el discurso epidéictico; la meta principal de este tipo de oratoria era el panegírico, y una de las cosas que podían elogiarse eran los lugares; cabía alabarlos por su belleza, por su fertilidad, por sus efectos saludables (Quintiliano, III, VII, 27); en la nueva sofística, la descripción (ἔκφρασις, *descriptio)* alcanzará después especial desarrollo y se aplicará también al paisaje.[19]

Vemos, pues, que la descripción de la naturaleza pudo provenir, por una parte, del discurso forense, y por otra del panegírico; en ambos casos, de los tópicos de lugar y de tiempo. La

19 Para la descripción se recomendaba un estilo peculiar, el ἀνθηρὸν πλάσμα o estilo "florido" (Proclo, *Crestomatia,* en R. Westphal, *Scriptores metrici graeci,* col. Teubner, Leipzig, 1866, I, p. 229). Para más detalles, véase Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer,* Leipzig, 1876, pp. 335 y 512, y Norden, *Die antike Kunstprosa,* p. 285. Una de las cosas que pueden elogiarse y por lo tanto "describirse" son las estaciones del año; Hermógenes —para nombrar a un solo tecnógrafo— trata de la ἔκφρασις χρόνων (ed. Rabe, col. Teubner, Leipzig, 1913, p. 22, 14). Hay desarrollos de este esquema en la poesia de la tardía Antigüedad, por ejemplo en Nonno *(Dionisiacas,* XI, 486) o en Coripo *(In laudem Iustini,* I, 320) o en la *Anthologia latina* (núms. 116, 567-578 y 864). A menudo sólo se describe la primavera; así Meleagro *(AP,* IX, núm. 363), Ovidio *(Fastos,* I, 151, y III, 325), más tarde Pentadio *(Anthologia latina,* núm. 235), y, en la prosa griega, el sofista Procopio de Gaza (hacia 500) y otros. Tales descripciones de la primavera suelen tener muy pocos versos, sobre todo cuando están intercaladas en poemas mayores (Enodio, ed. Hartel, Viena, 1882, p. 512, 13; Teodulfo, en *Poetae,* I, p. 484, 51; *Carmina Cantabrigensia,* núm. 10, estr. 3).

teoría poética medieval[20] incorporó los términos técnicos *argumentum a loco* y *argumentum a tempore*, tomados de la tópica forense de la *probatio*, a los preceptos sobre la descripción poética de la naturaleza: episodio sin duda curioso de ese gran proceso de refundición de la herencia antigua en el Occidente nórdico.

Debemos añadir que la antigua retórica estudiaba además las descripciones de lugar en la parte consagrada a la ciencia de las figuras, esto es, a la elocución *(elocutio*, λέξις). Hablaremos de esto más tarde. Veamos ahora ante todo los tipos de paisaje poético ideal posteriores a Virgilio.

§ 5. La floresta

Todavía Virgilio concebía poéticamente el "bosque mixto", "ideal" o idealizado, y lo harmonizaba con la disposición de las escenas épicas; pero ya en Ovidio la retórica domina sobre la poesía. En Ovidio y en sus sucesores las descripciones de la naturaleza se convierten en interludios virtuosistas, en que los poetas se esfuerzan por superarse los unos a los otros. Al mismo tiempo, las descripciones se tipifican y esquematizan. Ovidio presenta el tema del "bosque mixto ideal" variándolo con elegancia: la floresta no aparece desde un principio, sino que va surgiendo gradualmente ante nuestros ojos; primero vemos sólo una colina sin sombra alguna; aparece entonces Orfeo y comienza a tañer su lira, e inmediatamente acuden los árboles —no menos de veintiséis especies diferentes— a ofrecer su sombra *(Metamorfosis*, X, 90-106). Séneca el trágico también describe, de pasada *(Edipo*, 532 *ss.)*, una floresta con ocho especies diversas. En las florestas y selvas de Estacio *(Tebaida*, VI, 98) vuelve a haber mayor variedad, lo mismo que en Claudiano *(De raptu Proserpinae*, II, 107); Estacio menciona trece tipos de árboles, Claudiano nueve. De la tardía poesía griega hay que mencionar el jardín de Ematio, descrito por Nonno *(Dionysiaca*, III, 140).

Podemos ver que se trata de un tópico permanente. Estos alardes de estilo tienen tan poco que ver con la contemplación real de la naturaleza como las bendiciones de Ekkehart con la

[20] Por ejemplo, en Mateo de Vendôme (Faral, *Les arts poétiques*, p. 146, §§ 106 *ss.)*

comida de los conventos. Si las diversas especies de árboles pueden o no coincidir en un solo bosque, es cosa que no preocupa a los poetas, ni tiene por qué preocuparles, pese a las protestas de un Julio César Escalígero en su *Hypercriticus*.[21] El ideal de esta tardía poesía retórica es la riqueza de la presentación, el lujo de los nombres. En el siglo XII, José de Exeter (Josefo Iscano) *(De bello troiano*, I, 507) volvió a reunir un bosque de ese tipo, con diez especies distintas; después de él, hicieron otro tanto sus compatriotas Chaucer *(The parlement of foules*, 176), Spenser *(The Faerie Queene*, I, I, 8) y Keats *(The fall of Hyperion*, I, 19 *ss.)*. El "bosque mixto" puede también considerarse como un tipo determinado de esos "catálogos" que son, como se sabe, una forma básica de la poesía y se remontan a Homero y a Hesíodo.

§ 6. El paraje ameno

Al *locus amoenus* no se le ha reconocido hasta ahora categoría de tema retórico-poético independiente; sin embargo, constituye, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Ya vimos que el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa. En Teócrito y en Virgilio estas descripciones no constituían sino el escenario de la poesía bucólica; pero muy pronto las descripciones se desprendieron del contexto para convertirse en objeto de pinturas retorizantes. Ya Horacio reprueba esa tendencia *(Ars poetica*, 17). El primer ejemplo de descripción de este tipo, en la poesía latina, son los versos de Petronio, cap. CXXXI:

Mobilis aestiuas platanus diffuderat umbras
et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
et circum tonsae trepidanti uertice pinus.
Has inter ludebat aquis errantibus amnis
spumeus, et querulo uexabat rore lapillos.
Dignus amore locus: testis siluestris aëdon
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
et molles uiolas cantu sua rura colebant.

[21] Esto es, el libro VI de *Poetices libri septem*, 1561.

El movedizo plátano su sombra estival extendía,
y el laurel coronado de bayas, y el ciprés tembloroso,
y los pinos bien cortados y de trémula copa.
Allí jugaba entre espumas un errabundo riachuelo,
que con sus ondas quejumbrosas los guijarros hería.
Lugar hecho para amar: díganlo el risueñor de las selvas
y la urbana golondrina, que revolando entre césped
y tersas violetas, llenaban el lugar con su canto.

La más hermosa descripción de *locus amoenus* en la tardía poesía latina aparece en un poema de Tiberiano, que floreció en la época de Constantino:

Amnis ibat inter herbas ualle fusus frigida,
luce ridens calculorum, flore pictus herbido.
Caerulas superne laurus et uirecta myrtea
leniter motabat aura blandiente sibilo.
Subtus autem molle gramen flore pulchro creuerat;
et croco solum rubebat et lucebat liliis.
Tum nemus fraglabat omne uiolarum spiritu.
Inter ista dona ueris gemmeasque gratias
omnium regina odorum uel colorum lucifer
auriflora praeminebat flamma Diones, rosa.
Roscidum nemus rigebat inter uda gramina:
fonte crebro murmurabant hinc et inde riuuli,
quae fluenta labibunda guttis ibant lucidis.
Antra muscus et uirentes intus hederae uinxerant.
Has per umbras omnis ales plus canora quam putes
cantibus uernis strepebat et susurris dulcibus:
his loquentis murmur amnis concinebat frondibus,
quis melos uocalis aurae musa zephyri mouerat.
Sic euntem per uirecta pulchra odora et musica
ales amnis aura lucus flos et umbra iuuerat.[22]

Por el fresco, herboso valle, de florido césped,
serpeando iba un riachuelo de lucientes guijas.
En lo alto, al blando soplo de la brisa, ondeaban
los laureles azulados y los verdes mirtos,
y la muelle grama, abajo, daba lindas flores,
colorados azafranes y azucenas cándidas;
un perfume de violetas invadía el bosque.
Entre flores y pimpollos, don de Primavera,
presidía la que es reina de color y aroma,

[22] Texto de la *Anthologia latina*, I, 2, núm. 809. El verso 10 está corrompido *(forma dionis)*; lo he corregido de acuerdo con H. W. Garrod, *The Oxford book of Latin verse*, 1912, p. 372.

la opulenta, la áurea rosa, gala y prez de Díone.
En los árboles brillaban gotas mil de alfójar;
por aquí y allá corrían, con murmullo blando,
arroyuelos que arrastraban cristalinas ondas.
En las cuevas, verde hiedra se prendía al musgo;
y las sombras resonaban con los dulces trinos
y gorjeos de incontables pájaros canoros.
El murmullo del arroyo se sumaba al canto
de las frondas remecidas por el suave céfiro.
El viajero allí se embriaga de perfume y música,
pues hay aves, río, brisa, bosque, flores, sombra.

En este encantador poema, Tiberiano dió a un paraje ameno todo el esplendor de colores de la tardía Antigüedad; hoy se le aplicaría sin vacilar el calificativo de "impresionista", pero sin razón. El poema está rigurosamente estructurado; el autor trabaja con seis elementos naturales, que coinciden con los recomendados por Libanio (314-*ca* 393): "son motivo de alegría las fuentes y los huertos y jardines y los aires suaves y las flores y el canto de los pájaros" (ed. Förster, col. Teubner, Leipzig, 1903-1927, p. 517, 200). Ya existían, pues, de antemano el tema y el esquema numérico, indicado expresamente en el resumen del último verso. Otra división es la del escenario en "arriba-abajo". Finalmente, el poema tiene veinte versos, es decir, un "número redondo" inspirado sin duda en el principio de la "composición numérica".[23] Vemos así que la exuberante profusión de percepciones de los sentidos está ordenada con medios conceptuales y formales; la fruta más hermosa es la que madura en el espaldar.

En la Edad Media, los lexicógrafos y preceptistas del estilo incorporan el *locus amoenus* entre los requisitos poéticos.[24] A partir de 1070 lo encontramos con gran frecuencia en la floreciente poesía latina,[25] y las poéticas, numerosísimas a partir de 1170, ofrecen también ejemplos de él. Mateo de Vendôme

[23] Véase *infra*, Excurso XV.

[24] En el léxico de Papías (hacia 1050): *amoena loca dicta: quod amorem praestant, iocunda, uiridia.* Ekkehart IV recomienda: *delitiis plenus locus appelletur amenus (Poetae*, V, p. 533, 10).

[25] Vito de Ivrea, ed. Dümmler, p. 95, 43 *ss.* Baudri de Bourgueil (ed. Abrahams, París, 1926, p. 191) describe un jardín de marcada inspiración virgiliana (*Bucólica II*, 45; *Geórgicas*, IV, 30; *Culex*, 390; *Copa*, 10); hay en él quince especies de flores y muchas de árboles (entre ellas el laurel y el olivo). He estudiado este pasaje y otros análogos en *RF*, LVI, 1942, pp. 219-256; hay que añadir a Walter Map, *The Latin poems*, ed. Th. Wright, Londres, 1841, pp. 237 *ss.*

(Faral, *Les arts poétiques*, p. 148) trae un caso de paraje ameno; es una amplificación retórica, extraña por su marcada tendencia dialéctica, que toma la forma de un árido conceptualismo. La descripción que hace Mateo ocupa nada menos que sesenta y dos versos, pues cada idea aparece con múltiples variantes, para las cuales el autor se ha servido del ejercicio escolar de la permutación gramatical; así, dice primero: "el pájaro trina, el arroyo murmura, el soplo del aire es tibio", y en seguida: "los pájaros deleitan con su voz, el arroyo con su murmullo, el soplo del aire con su tibieza", etc. Por estar incluídos los frutos, los atractivos del paisaje ascienden a siete, enumerados primero de acuerdo con los cinco sentidos y luego de acuerdo con los cuatro elementos. La jerga lógica de la dialéctica ha penetrado en el vocabulario.

La épica filosófica de fines del siglo XII adopta el *locus amoenus* en sus descripciones del paraíso terrenal, dándole diversas formas. En el *Anticlaudiano*, Alain de Lille describe la residencia de la Naturaleza: un elevado castillo, rodeado de una floresta, en que concurren todas las maravillas de la creación (*SP*, II, p. 275); es "el lugar de los lugares" *(locus ille locorum)*, el supremo *locus amoenus*. Juan de Hanville nos lleva a la fabulosa isla de Thyle, donde se reúnen los filósofos de la Antigüedad en un paraje de eterna primavera (*SP*, I, p. 326); aquí el *locus amoenus* posee una nueva virtud: es una llanura circular y plana *(planities patulum lunatur in orbem)*, idea que proviene de la descripción que hace Plinio de ciertas mansiones *(Epístolas*, V, VI, 7), y que luego aprovechará Galfredo de Vinsauf (Faral, *op. cit.*, p. 274, 5), añadiendo pórticos.[26] Uno de los últimos poetas y retóricos del florecimiento del siglo XII, Pedro Riga († 1209), convierte el paraje ameno en tema de toda una poesía "sobre el adorno del mundo" *(De ornatu mundi;* reproducido entre las obras de Hildeberto de Lavardin, *PL*, CLXXI, cols. 1235 *ss.)*. Aquí vuelve a aparecer de manera muy marcada la simetría y el análisis dialéctico (clasificación de los elementos de la naturaleza de acuerdo con cada uno de los sentidos, etc.). A las delicias del paraje Riga añade especias, bálsmo, miel, vino, cedro, abejas, y aun ornamentos mito-

[26] En el verso 11, en vez de *serta* (Faral), hay que leer *septa* (cf. Marcial, II, XIV, 5). Los pórticos pasaron también a los *Carmina Burana*, núm. 59, estr. 2: *In hac ualle florida / floreus flagratus, / inter septa lilia, / locus purpuratus.* También hay que mencionar a este propósito el paraje ameno de Gervasio de Melkley *(Studi Medievali*, 1936, p. 34).

lógicos. La floresta placentera es la rosa del mundo; pero ésta perece; por ello debemos contemplar la del cielo.

Creo haber probado históricamente que el paraje ameno es un tópico bien delimitado de la descripción de paisajes. Con él se relacionan algunos otros problemas de la tópica y de la estilística históricas. En el idilio de Teócrito sobre los Dioscuros (XXII, 36 *ss.)* aparece un paraje ameno situado, cosa extraña, en un "bosque salvaje". Existía, en efecto, un famoso lugar de la Hélade caracterizado por sus contrastes:

> El valle de Tempe, paisaje ideal según el sentir de los antiguos, reúne de manera extraña la dulce amenidad de un valle fluvial a la salvaje grandeza de una profunda barranca. El río Peneo entra aquí en una larguísima cañada, formada por las pendientes del Osa y del Olimpo, que casi tocan el lecho del río, cercando ambas márgenes con peñas casi verticales, escarpadas, pintorescamente cubiertas de hierba verde. Las laderas del Olimpo son completamente acantiladas; la orilla derecha, en cambio, está en su mayor parte bordeada de una estrecha franja de tierra fértil, que en algunos lugares llega a formar pequeñas llanuras, refrescadas por innumerables fuentes, cubiertas de ricos prados, sombreadas de laureles, plátanos y encinas. El río fluye mansamente, formando aquí y allá diminutos islotes, ensanchándose unas veces, estrechándose otras entre las rocas, bajo una perpetua bóveda de vigorosos plátanos, que no dejan paso a los rayos del sol.[27]

Poseemos varias descripciones antiguas de este paraje: la de Teopompo, la de Plinio el Viejo[28] *(Historia natural*, IV, VIII (XV), 31), la de Eliano *(De natura animalium*, III, 1). Desde hacía mucho, Tempe se había convertido ya en nombre genérico de un tipo de paraje ameno, del fresco valle boscoso entre escarpadas pendientes.[29] En su elogio de la vida campestre, Virgilio había

[27] L. Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, 9ª ed., Leipzig, I, 1920, p. 469. [Véase la trad. castellana de W. Roces: *La sociedad romana*, México, 1947, pp. 468-496, sobre todo p. 478.]

[28] En la descripción de Plinio aparecen las altas montañas que cercan el valle, y en seguida dice: *Intus sua luce uiridante allabitur Peneus, uiridis calculo, amoenus circa ripas gramine, canorus auium concentu.* Aquí la descripción tiene ya colorido poético. El *luce ridens calculorum* de Tiberiano hace recordar este *uiridis calculo* de Plinio.

[29] Cf. las citas que trae W. Pape, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, 3ª ed., Brunswick, 1863. Véase, además, Felix Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlín, 1923, p. 115, 78-80, y Burgess, en *Studies in Classical Philology*, III, 1902, p. 202, nota 1. El tema pasó después a la poesía medieval latina: Fulcoyo de Beauvais († después de 1083), prólogo a la *Vita Sancti Blandini*, 15: *Dum fontes, saltus, dum Thessala Tempe reuiso.*

dicho (*Geórgicas*, II, 467) que los campesinos no tienen el lujo de la gran ciudad, pero:

At secura quies et nescia fallere uita,
diues opum uariarum, at latis otia fundis,
speluncae uiuique lacus, at frigida Tempe
mugitusque boum mollesque sub arbore somni
non absunt...

En cambio paz segura,
y un sabroso vivir libre de engaños
y el acopio profuso de sus dones
tiene el agricultor. Aquella holgura
y alma serenidad de la campaña,
umbrosas espeluncas, vivos lagos,
el fresco valle y verde, los mugidos
del perezoso buey, los apacibles
sueños gozados bajo amenas sombras,
a su dicha no faltan.

El traductor (Miguel Antonio Caro), atendiendo al sentido, ha puesto "el fresco valle y verde" en vez de *frigida Tempe*. Servio había comentado a este respecto que Tempe es en realidad nombre de un *locus amoenus* de Tesalia, impropiamente aplicado a todo lugar placentero *(abusiue cuiusuis loci amoenitas)*. Debemos suponer que el tema particular de Tempe, tal como lo encontramos en Teócrito (paraje ameno en medio de un bosque salvaje) pasó igualmente a la tradición retórica; en sus "ejercicios preliminares", Teón menciona la descripción de Teopompo. Volveremos a encontrar este tópico en la poesía románica.

El *locus amoenus* era, como vimos, parte del escenario de la poesía bucólica, y por lo tanto de la poesía amorosa; de ahí que lo adoptaran también los llamados "goliardos";[30] lo encontramos en los *Carmina Burana*.[31] Los poetas cristianos aplicaron al paraíso la descripción virgiliana de los Campos Elisios.[32]

30 Sobre el concepto de "goliardo" y "poesía goliardesca" cf. Otto Schumann, *Carmina Burana*, II (comentario), pp. 82 * *ss.*

31 Núm. 77, estr. 3, 1: *in uirgulto florido stabam et ameno*. Núm. 79, estr. 1: el poeta descansa bajo un olivo; estr. 2: *Erat arbor hec in prato / quouis flore picturato, / herba, fonte, situ grato, / sed et umbra, flatu dato*, etc. Núm. 92, estrs. 7 y 8. Núm. 137, estr. 1. Núm. 58. Núm. 145, etc.

32 Sedulio, *Carmen paschale*, I, 53. Prudencio, *Cathemerinon*, III, 101, y *Genesis*, II, 8 *ss.* Draconcio, *De laudibus Dei*, I, 180-250 y 348; III, 752. *Poetae*, I, p. 573, núm. LXXIV. Gibuino de Langres (*Sitzungsberichte* de Berlín, 1891, p. 99). Pedro

El paraje ameno suele penetrar asimismo en la descripción poética de jardines.[33]

§ 7. El paisaje épico

Como ya hemos dicho, la descripción de la naturaleza entra también en la ciencia retórica de las figuras. El orador, el poeta, el historiador podían tener necesidad de trazar el escenario de un hecho, esto es, de "situar" un lugar (real o ficticio); en griego esto se llama τοποθεσία o τοπογραφία ('situación' o 'descripción' de un lugar), en latín, *positus locorum* (Estacio, *Siluae*, V, III, 236) o *situs terrarum* (Horacio, *Epístolas*, II, I, 251);[34] todavía los poetas de la época de los Hohenstaufen emplean estos términos.[35]

La epopeya medieval se complace en dar informaciones topográficas y geográficas. El autor del *Waltharius* comienza su obra con estas palabras:

Tertia pars orbis, fratres, Europa uocatur.

Hasta el artificioso Gautier de Châtillon emplea este esquema

---

Riga (*PL*, CLXXI, col. 1309 D). *Commendatio mortuorum* del ritual romano: *constituat te Christus inter paradisi sui semper amoena uirentia.* Bonifacio llama al paraíso *amoenitatis locus* (*RF*, II, 1886, p. 276). Cuando había que representar el paraíso en el teatro solían darse indicaciones escénicas como éstas que se leen al comienzo del *Jeu d'Adam* anglo-francés: *Sint in eo* [*in paradiso*] *diuerse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissimus locus uideatur.* En el Elisio virgiliano no hay árboles frutales; tratándose del paraíso cristiano eran indispensables, a causa del fruto prohibido.

33 El jardín de Flora en Ovidio (*Fastos*, V, 208). En Claudiano hay un jardín de amor que goza de eterna primavera (*Epithalamium de nuptiis Honorii*, 49). *Poetae*, III, p. 159, núm. XI, estr. 4. Como el paraíso es un jardín, el jardín a su vez pudo llamarse paraíso (*Poetae*, V, p. 275, 411). De ahí también el atrio que está delante del coro occidental de las catedrales románicas (cf. E. Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, Leipzig, 1937, p. 138). O. Schissel, "Der byzantinische Garten und seine Darstellung im gleichzeitigen Roman", *Sitzungsberichte* de Viena, CCXXI, 1942, núm. 2.

34 *Topothesia:* Cicerón, *Ad Atticum*, I, XIII y XVI. *Topographia:* C. Halm, *Rhetores latini minores*, p. 73, 1. Lucano, X, 177: *Phariae primordia gentis / terrarumque situs uolgique edissere mores.* Aquí la topografía llega a convertirse en etnografía. Lo mismo ocurre en Séneca el retórico: *Locorum habitus fluminumque decursus et urbium situs moresque populorum... (Controuersiae*, II, prefacio). El hecho de que las descripciones topográficas figuraran en tres lugares distintos del sistema retórico se refleja todavía en las poéticas del siglo XII; Mateo de Vendôme menciona el *locus naturalis* entre las *proprietates quae a Tullio attributa uocantur* (Faral, *Les arts poétiques*, p. 119, § 41), después entre los *attributa negotio* (*ibid.*, p. 143, § 94, y p. 147, § 109) y finalmente (*ibid.*, p. 148, § 111) como *topographia.*

35 *Ligurinus*, II, 57.

(Alexandreis, I, 396 *ss.)*, que se remonta a la descripción de países en San Isidoro *(Etimologías*, XIV, III, 1). Pero más importante que la distinción entre las tres partes del mundo debió de ser, para los poetas épicos, la indicación topográfica de los cambiantes escenarios de la acción; el suceder épico debe ilustrarse en sus puntos cruciales y culminantes con una caracterización sumaria del lugar, de la misma manera que la trama teatral requiere un decorado, por primitivo que sea, y aunque sólo consista en un letrero con las palabras "esto es un bosque".

Ya en la *Ilíada* encontrábamos señales que marcaban el escenario épico. En la *Canción de Roldán* suele haber árboles y colinas en las escenas de lucha y muerte; un concejo militar tiene lugar "bajo un laurel, que está en mitad de un campo" (verso 2651). Ese mismo laurel lo hallamos en un cerro que se levanta en el campamento descrito por Gautier de Châtillon; [36] la fuente, el arroyo y el prado que lo acompañan revelan que se trata de un *locus amoenus;* de aquí lo tomará el *Libro de Alexandre* español ("Un lorer ançiano"; ed. Willis, Princeton-París, 1934, estr. 936). También el vergel *(verger)* es un elemento del escenario épico *(Canción de Roldán*, 11, 103, 501).

La novela cortesana en verso sobrepasará las primitivas necesidades de paisaje de la epopeya heroica. Esta novela surgió en Francia hacia 1150. Uno de sus motivos principales es el bosque salvaje, la *selva selvaggia ed aspra e forte* que dirá Dante. Parsifal se cría en un bosque. Los caballeros de la Tabla Redonda pasan a menudo por un bosque silvestre; en medio de él suele haber un paraje ameno, en forma de vergel; así, en el *Roman de Thèbes* (versos 2126-28 y 2141-46):

[36] *Alexandreis*, II, 308:

Adscendit tumulum modico qui colle tumebat
castrorum medius, patulis ubi frondea ramis
laurus odoriferas celabat crinibus herbas.

El hecho de que la epopeya prefiera el laurel se explica por la retórica medieval. Ésta distingue entre tres estilos, a cada uno de los cuales corresponde una clase social, un tipo de árboles y de animales; en la base de esta clasificación están las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio. El *stilus humilis* trata de los pastores, y su árbol es el haya; el *stilus mediocris* trata del campesino y requiere árboles frutales *(Geórgicas*, II, 426); el *stilus grauis* trata de los guerreros; para él se han designado el laurel y el cedro (cf. *RF*, XIII, 1902, p. 900). Este sistema es desarrollo de las ideas de Elio Donato en su comentario sobre Virgilio (cf. Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 1ª parte, 2ª ed., 1914, p. 165). En la Edad Media se le llama *rota Virgilii* (cf. *infra*, p. 328).

Joste le pié d'une montaigne
en un val entre merveillos
qui mout ert laiz e tenebros...
Mout chevauchoent a grant peine,
quant aventure les ameine
a un vergier que mout ert genz,
que onc espice ne pimenz
que hon peust trover ne dire
de cel vergier ne fu a dire.

"Junto al pie de la montaña entró en un valle encantado, espantoso y sombrío... Cabalgaban con grandes trabajos, pero la ventura los llevó a un encantador vergel; no hay especia ni pimiento que el hombre pueda hallar o nombrar que no se encontrara en él".

Lo mismo vemos en el *Cantar de mio Cid*. La afrenta de los infantes de Carrión a las hijas del Cid en el bosque de Corpes es uno de los puntos culminantes del poema; el poeta necesitaba para él un escenario capaz de conmover los ánimos (versos 2698-2700):

Los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,
e las bestias fieras que andan aderredor.
Fallaron un vergel con una limpia fuont.[37]

Ariosto nos muestra a Angélica en su fuga por el bosque salvaje (I, 33):

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, erm e selvaggi.

Y —¡oh, milagro!— en medio de tan espantable selva hay un *boschetto adorno* (I, 35), con suave brisa, con dos arroyos cristalinos, prados, sombra...

En estos tres ejemplos de la poesía románica,[38] el *locus amoenus* aparece en medio del bosque salvaje de la novela caballeresca.

[37] En Corpes no hubo ni hay monte alguno. Según Menéndez Pidal, *monte* significa aquí 'arbolado o matorral de un terreno inculto'. ¿Y el vergel? Menéndez Pidal observa un poco forzadamente: "Sin duda significa una mancha de floresta (álamos, fresnos, etc.) con pradera o verdegal; desconozco otros textos que usen la palabra en esta acepción." Podremos sortear este tropiezo reconociendo que no hay aquí una descripción realista, sino el mismo tópico de paisaje épico empleado en el *Roman de Thèbes*. [Véase ahora R. Menéndez Pidal, "Fórmulas épicas en el *Poema del Cid*", en *Romance Philology*, VII, 1953-54, pp. 261-267.]

[38] El paisaje ideal de la poesía románica merecería un estudio detenido. Podrían encontrarse muchas relaciones con la poesía latina y por otra parte muchos intentos

Esta fusión estaba ya anticipada en el antiguo motivo de Tempe. Todas las "harmonías de contraste" (*puer-senex* y otras análogas) son fórmulas del *pathos* y como tales tienen una vitalidad peculiarmente vigorosa.

El paisaje ideal puede resurgir una y otra vez en una nueva y florida primavera.[39]

---

de crear cosas nuevas; Berceo, por ejemplo, cita un paraje ameno, cuyas fuentes son "en verano bien frías, en yvierno calientes" (*Milagros de Nuestra Señora,* Introducción, estr. 3); esta innovación proviene de San Isidoro (*Etimologías,* XIII, XIII, 10) y de San Agustín (*PL,* XLI, col. 718). Guillaume de Lorris traduce *locus amoenus* por *le lieu plaisant* (*Roman de la Rose,* verso 117); por lo demás, se atiene a los preceptos de Mateo de Vendôme, como ya lo hacía notar un lector medieval (nota de Langlois al verso 78). Lorris trae también un bosque mixto (versos 1323-1364), etc.

[39] Sería interesante comparar el repertorio de flores de los antiguos (véase *supra,* pp. 267, 268, 276 y 282, nota 25) con el de los modernos. C. Ruutz-Rees lo ha estudiado desde Sannazaro hasta Milton en los *Mélanges Abel Lefranc,* París, 1936, pp. 75 *ss.* Keats y Wilde continúan por la misma línea.

XI

POESÍA Y FILOSOFÍA

1. *Homero y la alegoría*, p. 290.—2. *Poesía y filosofía*, p. 295.—3. *La filosofía en la tardía Antigüedad pagana*, p. 298.—4. *Filosofía y cristianismo*, p. 301.

§ 1. Homero y la alegoría

Ante la pregunta de cuál sea la función del poeta en el mundo, Goethe pone en boca de Wilhelm Meister las siguientes palabras:

> En el fondo de su corazón crece innata la hermosa flor de la sabiduría, y mientras los demás sueñan despiertos y se angustian con monstruosas imaginaciones que les llegan por todos sus sentidos, él vive el sueño de la vida como hombre despierto, y las cosas más extrañas que sucedan son para él pasado y futuro a un mismo tiempo. De este modo, el poeta es a la vez maestro, amigo de los dioses y de los hombres.

Este pasaje está penetrado de ideas antiguas. Toda la Antigüedad consideró a los poetas como sabios, maestros, educadores. Es cierto que Homero no conoce esta idea. El bardo homérico que recita sus canciones en las cortes señoriales de Jonia deleita y "hechiza" a sus oyentes (*Odisea*, XVII, 518, y XI, 334). ¿Habrá en estas palabras una reminiscencia de la primitiva relación entre la poesía y la magia? [1] Aun suponiendo que lo del hechizo se haya pensado en sentido figurado, la palabra se refiere al efecto más puro de toda poesía y alude a una verdad intemporal y siempre válida, que está por encima de toda concepción pedagógica de la poesía.

Pero la función pedagógica era justamente lo que preocupaba a los antiguos. ¿Cuál es el papel de la poesía? ¿Deleitarnos tan sólo, o también ser útil? Horacio resumió las viejas discusiones sobre este tema en la trivial doctrina de que la poesía debe deleitar y aprovechar a la vez. Sin embargo, la antigua teoría literaria

[1] Véase E. E. Sikes, *The Greek view of poetry*, Methuen, 1931, p. 3.

no pudo menos de preguntarse si Homero tenía utilidad, si enseñaba verdades. Y estas preguntas fundamentales tuvieron grandes consecuencias históricas.

El primer ataque contra Homero partió de Hesíodo. Dirigiéndose a la clase social ínfima de Beocia, Hesíodo censura la degeneración de los nobles y proclama una reforma moral y social. Cuando apacentaba los rebaños de su padre en el Helicón, las Musas lo consagraron como poeta y le dijeron: "Sabemos decir muchas mentiras con aspecto de verdades; pero cuando queremos, podemos también proclamar la verdad". Las "verdades" de Hesíodo se refieren a la cosmogonía y a la teología, y además señalan reglas sagradas respecto a los procesos fisiológicos (*Los trabajos y los días*, 727-732):

> No orines de pie, ni mientras te da el sol en la cara;
> y desde el ocaso hasta la aurora guárdate mucho
> de mear en la vía o apartándote a un lado de ella;
> ni te alces la túnica. Las noches son de los dioses.
> El hombre piadoso y prudente se pone en cuclillas
> o lo hace en bien cerrado patio, arrimándose al muro.[2]

Hesíodo sembró su poesía de tantos preceptos, que, en cuanto poeta, ya no tiene nada que decir a la posteridad. Su intención fué anunciar la verdad; pero las ideas sobre lo que sea la verdad cambian con gran rapidez. El pensamiento de Hesíodo era mítico. Ya en el siglo VI se levantó contra él el pensamiento científico de la filosofía natural jonia. Es un espectáculo maravilloso ver cómo la filosofía irrumpe en el espíritu griego y va tomando por asalto una posición tras otra; es la rebelión del *logos* contra el *mythos*... y también contra la poesía. Hesíodo había censurado la epopeya en nombre de la verdad; ahora se le condenará, junto con Homero, ante el tribunal de la filosofía. "Habría que desterrar a Homero de los certámenes y darle de latigazos", decía Heráclito; y Jenófanes: "Homero y Hesíodo

[2] Ulrich Wilamowitz-Moellendorf (*Hesiods Erga erklärt*, Berlín, 1928, pp. 124 *ss.*) recuerda que todavía hoy los orientales acostumbran hacer esto en cuclillas, y remite a Heródoto, II, XXXV. Esta "regla asiática de decencia", dice (p. 130), pasó a la Hélade en la época en que Hesíodo escribió sus versos, pero no logró imponerse. No se trata, sin embargo, de decencia, sino de un precepto de limpieza de carácter religioso, que encontramos también en la escuela pitagórica y en muchos otros autores (por ejemplo, en Diógenes Laercio, VIII, XVII). Cf. T. Wächter, *Reinheitsvorschriften im griechischen Kult*, Naumburgo, 1910, p. 134, nota 3.

atribuyeron a los dioses las acciones más torpes de los humanos: el robo, el adulterio y el engaño". La crítica de los filósofos se dirige aquí contra la religión, y esto equivale a decir contra la poesía, porque los griegos no tenían documentos religiosos, casta sacerdotal ni "libros sagrados", y su teología estaba contenida en sus poemas. Los dioses homéricos se mueven por emociones demasiado humanas, de las cuales resultan a veces episodios cómicos en la epopeya; pero no era sólo esto lo que hería los sentimientos morales de los filósofos, sino también el hecho de que Cronos destronara a Urano, y Zeus a Cronos, según lo relata Hesíodo. Por eso Platón destierra de su estado ideal a los poetas (*República*, 398 *a* y 606-607). La crítica antihomérica de Platón es la culminación del debate entre la filosofía y la poesía, que ya era "viejo" en sus tiempos (*ibid.*, 607 *c*).[3] Este debate está condicionado por la estructura misma del mundo espiritual; de ahí que pueda encenderse una y otra vez (lo encontraremos en el *Trecento* italiano); y la filosofía se queda siempre con la última palabra, porque la poesía no responde: tiene su propia sabiduría.

Los griegos no quisieron renunciar ni a Homero ni a la ciencia; buscaron por lo tanto un equilibrio, y lo hallaron en la interpretación alegórica de Homero. La alegoría homérica pisa los talones a la crítica homérica de los presocráticos; comienza en el siglo VI, y recorre diversas fases y tendencias, en que no hemos de insistir ahora. En la tardía Antigüedad, la alegoría vuelve a imponerse en los espíritus; el judío helenizante Filón la aplica por primera vez al Antiguo Testamento, y esta alegoría judaica de la Biblia dará después lugar a la alegoría cristiana de los Padres de la Iglesia.[4] El paganismo decadente aplicó la interpretación alegórica también a Virgilio, como vemos sobre todo en Macrobio. En la Edad Media, la alegoría bíblica vendrá a confluir con la virgiliana. La alegoría se convierte así en fundamento de toda interpretación textual, y esto produce una serie de fenómenos, que podemos reunir bajo la rúbrica de "alegorismo medieval". Se emprende entonces la "moralización" de varios au-

[3] Cf. Stefan Weinstock, "Die platonische Homerkritik und ihre Nachwirkung", *Philologus*, LXXXII, 1926, pp. 121 *ss.*

[4] Para más detalles, véase el artículo "Allegorese" de J. C. Joosen y J. H. Waszink en el *Reallexikon für Antike und Christentum*, ed. T. Klauser, 1941.

tores, y hasta de Ovidio,[5] por medio de interpretaciones alegóricas. Otra de las manifestaciones del alegorismo fué el hecho de que los seres abstractos personificados [6] pudieran convertirse en personajes de obras poéticas, desde la *Psychomachia* de Prudencio hasta la épica filosófica del siglo XII, y desde ésta hasta el *Roman de la Rose*, Chaucer, Spenser y los autos sacramentales de Calderón. La interpretación alegórica de Homero era todavía cosa natural para Erasmo (*Enchiridion*, cap. VII) y para Winckelmann, quien pensaba que en los poetas prehoméricos la sabiduría yacía aún oculta tras acertijos:

> Entre los griegos, la sabiduría comenzó por fin a hacerse más humana, y quiso comunicarse a mayor número de hombres; por eso se quitó el velo que la hacía difícil de reconocer. Pero la filosofía, aunque sin velo, conservó sus ropajes, de modo que quienes la buscaban y contemplaban podían reconocerla. Bajo esta figura aparece en los poetas conocidos, y Homero fué su supremo maestro; sólo Aristarco, entre los antiguos, negó a Homero esa superioridad. La *Ilíada* llegó a ser manual de doctrina para reyes y gobernantes, y la *Odisea* desempeñó la misma función en la vida doméstica. La cólera de Aquiles y las aventuras de Ulises son sólo la urdimbre del ropaje. Homero transformó en cuadros vivos y perceptibles las especulaciones filosóficas sobre las pasiones humanas; dió a sus ideas un cuerpo, y lo animó con maravillosas imágenes.[7]

La alegoría de Homero surgió como afán de justificar a Homero frente a la filosofía. Después pasaría a las escuelas filosóficas y también a la historia y a la ciencia natural. La tendencia alegórica corresponde a un rasgo fundamental del pensamiento religioso griego, la creencia de que los dioses se manifiestan bajo formas enigmáticas, oráculos, misterios.[8] El hombre avisado debía penetrar esos velos y coberturas que ocultaban el secreto a los ojos de la multitud. Esta concepción aparece todavía en San

[5] Véase Juan de Garlandia, *Integumenta Ouidii*, ed. F. Ghisalberti, 1933. *Ovide moralisé*, ed. C. de Boer, Amsterdam, 1915-1938. J. Engels, *Études sur l'Ovide moralisé*, Groninga, 1943. El mejor estudio es el de E. K Rand, *Ovid and his influence*, Boston [1925], pp. 131 *ss.* La primera estrofa de *The Faerie Queene* termina con el verso: *Fierce warres and faithfull loues shall moralize my song.* Richard Hurd (*Letters on chivalry and romance*, Londres, 1762, p. 72) comenta a propósito de ese verso: *that is, shall serve for a vehicle, or instrument, to convey the moral.*

[6] Ya hemos visto (*supra*, pp. 153-154) cómo estos seres significaban para el hombre de la Antigüedad tardía una íntima experiencia vital.

[7] Winckelmann, *Versuch einer Allegorie* (1766), ed. Dressel, 1866.

[8] Para lo que sigue, véase Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942, pp. 6 *ss.*

Agustín.[9] Desde el primer siglo de nuestra era, la alegoría va ganando terreno. Como decía Séneca en son de burla, todas las escuelas filosóficas descubren que ya Homero profesaba sus ideas.[10] Los neopitagóricos desempeñan aquí el papel principal. La apología de Homero se transforma en apoteosis.[11] El poeta se convierte en hierofante, en guardián de secretos esotéricos, idea que aparece aun en los neoplatónicos. Cabe ver en esto una victoria de Homero sobre Platón, aunque también la reconciliación del más grande de los poetas con el más profundo de los pensadores: así vino a apaciguar la "vieja querella" el paganismo decadente.

Un platónico del siglo XII, Juan de Salisbury, expresó de manera límpida y elegante el motivo fundamental de la antigua alegoría:

...insta,
ut sit Mercurio Philologia comes,
non quia numinibus falsis reuerentia detur,
sed sub uerborum tegmine uera latent.
Vera latent rerum uariarum tecta figuris,
nam sacra uulgari publica iura uetant.[12]

Como idea teóricamente independiente de la alegoría, aunque en la práctica fundida casi siempre con ella (recuérdese, por ejemplo, el pasaje citado de Winckelmann), se suele afirmar que la poesía contiene y debe contener no sólo una sabiduría secreta, sino también un conocimiento universal de las cosas. Homero,

[9] Cf. *supra*, pp. 114-115.

[10] *Epistola LXXXVI*, 5.

[11] La apoteosis de Homero se encuentra por vez primera en el bajorrelieve de Arquelao de Priene (cf. Carl Watzinger, *Das Relief des Archelaus von Priene*, Berlín, 1903). Los arqueólogos no se han puesto de acuerdo sobre la fecha y la interpretación de esa obra. Cf. Max Mayer en el *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, XLIV, 1929, pp. 289 *ss.*; Pfuhl, *ibid.*, XLV, 1930, p. 36, nota 10 (contra H. Bulle); *Archäologische Anzeigen*, 1942, p. 137 (O. Walter).

[12] *Entheticus*, versos 183 *ss.*: "Empéñate en que la Filología sea esposa de Mercurio; y esto no porque se tribute reverencia a las falsas divinidades, sino porque bajo la cobertura de las palabras hay verdades ocultas. Hay verdades ocultas, sí, encubiertas bajo las múltiples formas de las cosas; pues el derecho público prohibe divulgar las cosas sagradas." La antigua idea griega de que la poesía es mentira adquirió un sentido en la alegoría: *mendacia poetarum inseruiunt ueritati* (Juan de Salisbury, *Policraticus*, I, p. 186, 12). Alain de Lille expone detenidamente esta teoría (*SP*, II, p. 465 = *PL*, CCX, col. 451 B). En ese sentido hay que interpretar sus versos: *Virgilii musa mendacia multa colorat / et facie ueri contexit pallia falsi.* Durante el período carolingio, la misma teoría se encuentra en Teodulfo (*Poetae*, I, p. 543, 19 *ss.*)

dice Quintiliano (XII, XI, 21), conoció todas las ciencias. En un tratado que nos ha llegado bajo el nombre de Plutarco se atribuye a Homero la *polymathia*. Según Melanchthon, Homero fundó la astronomía y la filosofía al describir el escudo de Aquiles.[13] Todavía en 1713, Anthony Collins (1676-1729) veía en la *Ilíada* un "epítome de todas las artes y ciencias"; Homero planeó este poema para la eternidad, "a fin de deleitar e instruir al género humano" *(to please and instruct mankind)*. Este juicio provocó la oposición de Bentley y originó su crítica de Homero.[14]

En el tardío florecimiento romano del siglo IV, Virgilio vino a ocupar el lugar de Homero. Una de las principales preocupaciones de Macrobio es demostrar que Virgilio conoce todas las ciencias. Su contemporáneo Servio dice del sexto libro de la *Eneida:*

> Aunque Virgilio está siempre lleno de ciencia, en este libro la ciencia campea sobre todo... Varias cosas están contadas sencillamente y muchas están tomadas de la historia, pero otras muchas provienen de la profunda sabiduría de los filósofos, de los teólogos, de los egipcios.

También en Alain de Lille la alegoría se une a la idea de la omnisciencia; en el prólogo al *Anticlaudianus (SP*, II, p. 269) afirma que su obra puede ofrecer algo a los estudiosos de todos los grados: el sentido literal, dice, es asequible a los principiantes, el moral a los más avanzados; las sutilezas de la alegoría, añade, agudizarán hasta al espíritu más formado. También las poéticas de estos tiempos exigen del poeta un conocimiento enciclopédico.[15]

§ 2. Poesía y filosofía

La alegoría y la omnisciencia colocan a la poesía en las fronteras de la filosofía. La "querella" entre la poesía y la filosofía se debe entre otras cosas al hecho de que entre ambas existen varios puntos de contacto interno, como ya reconocía Séneca cuando escribía: "¡Cuántos poetas dicen cosas que también han dicho o deberían decir los filósofos!" *(Epístola VIII)*. En la Edad

13 Melanchthon, *Declamationes*, ed. Hartfelder, Berlín, 1891, p. 37.
14 Véase R. C. Jebb, *Bentley*, Londres, 1882, p. 146.
15 Gervasio de Melkley recuerda a este propósito a Vitruvio, que exigía lo mismo de los arquitectos *(Studi Medievali*, IX, 1936, p. 64).

Media fué tanto más fácil identificar a la poesía con la *sapientia* y la *philosophia* cuanto que ambas palabras sólo denotaban 'erudición', acopio de conocimientos. En la época carolingia se solía honrar a los poetas con el título de *sophista* o de *sophus*. Un autor del siglo IX emplea el término *moderni philosophi* para designar a los poetas nuevos. Virgilio, por su parte, es uno de los "antiguos capitanes de la filosofía"; la *Eneida* está formada por dos elementos: las verdades filosóficas y la invención poética *(figmentum)*.

El Renacimiento del siglo XII conoce también la identificación de la poesía con la filosofía (Baudri de Bourgueil, Gautier de Châtillon). Las ciencias naturales se consideran parte de la filosofía; así, se alaba a Lucano por haberse ocupado en "cuestiones filosóficas", como la de la marea alta y la marea baja,[16] y se exige que el poeta esté al tanto de la física. Dante no hace sino acatar estas exigencias cuando en la *Divina comedia* intercala digresiones sobre las manchas de la luna (tema sumamente popular a partir del siglo XII), sobre embriología y sobre el origen de la lluvia; él mismo se llama *inter uere phylosophantes minimus*,[17] y Giovanni Villani († 1348) lo califica de *sommo poeta e filosofo*.

Para escribir poesía se necesita la intervención de las Musas; a veces también de Ninfas, Faunos y otras divinidades naturales, porque, según decían los antiguos, el mejor lugar para escribir poesía son los bosques. Del mismo modo suele mencionarse a Pan, que, para gran asombro nuestro, resulta ser "buena parte de la filosofía". Para cierto galés, componer poesía es "filosofar". El inglés Alejandro Neckam *(ca* 1157-1217), gramático, naturalista, pedagogo y abad, demuestra en una serie de poemas la tesis, siempre actual, de que la mejor filosofía está en el vino, y afirma que Baco es un segundo Aristóteles, *dux philosophie*.[18]

[16] Para *sophista*, véanse ejemplos en *Poetae*, IV, p. 1170 *b*, s. v. *artes*. *Moderni philosophi: ibid.*, III, p. 295, núm. III. Virgilio: Anselmo de Besate (ed. E. Dümmler, *Anselm der Peripatetiker*, Halle, 1872, p. 16, 12). El comentario de Bernardo Silvestre a la *Eneida*, p. 1. Baudri de Bourgueil, ed. Abrahams, París, 1926, núm. 97, 1, y p. 272, 45 *ss*. Gautier de Châtillon, *Alexandreis*, I, 19 *ss*. Lucano: Gervasio de Melkley *(Studi Medievali*, IX, 1936, p. 64).

[17] *Questio de aqua et terra*, Introducción.

[18] Escribir poesía en los bosques: Wilhelm Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, 1924, p. 30. *Pan, deus Arkadiae, pars est bona philosophiae: NA*, II, p. 392, 41. Poeta galés: Walter Map, *De nugis curialium*, p. 13, 1 *ss*. Los poemas de Neckam, ed. Esposito en la *English Historical Review*, XXX, 1915, pp. 450 *ss*.; cf. *ibid.*, p. 454, III, 6, y IV, 5; p. 455, 46 *ss*.

A partir de fines del siglo XII, los poetas franceses que escriben en lengua vulgar gustan de hablar en sus poemas de la antigua filosofía; María de Francia dice en el prólogo a sus *Lais:*

Cil qui sevent de letreure
devreient bien metre lor cure
es bons livres e es escriz
e es essamples e es diz
que li philosophe troverent.

Los sabios y hábiles letrados
poner debieran sus cuidados
en buenos libros de altas ciencias,
y en los ejemplos y sentencias
que los filósofos hallaron.

Mucho sabe contar Guiot de Provins sobre los filósofos de la Antigüedad en su poema satírico intitulado *Bible;* ha oído el relato de sus vidas en la iglesia de San Trófimo de Arles; menciona a "Therades", Platón, Séneca, Aristóteles, Virgilio, "Cleón el viejo", Sócrates, Lucano, Diógenes, Prisciano, Aristipo, Ovidio, Estacio, Tulio, Horacio, Pitágoras y otros:

Cil se garderent de mentir;
cil vivoient selonc reson;
hardy furent comme lyon
de bien dire et de bien mostrer
et des malvais vices blasmer...
Philosophes nomez estoit
cil qui Deu creoit et amoit...
Li nons fu molt biaus et cortois;
por ce l'apelent li Grezois
les ameors de sapience,
que en aus ot plus de science
et de reson qu'en autre gent.

Huyeron éstos de mentira;
siguieron siempre a la razón;
osados fueron como el león,
buenas doctrinas enseñando
y malos vicios castigando...
Filósofo era y se decía
quien fe y amor en Dios ponía...
Discreto nombre les hallaron
y así los griegos los llamaron

los amadores de sapiencia,
pues tal razón y tanta ciencia
en otros hombres no existía.

Para Jean de Meun, escribir poesía es *travailler en philosophie* (*Roman de la Rose*, verso 18742).

§ 3. La filosofía en la tardía antigüedad pagana

La identificación de la poesía con la filosofía fué tanto más fácil cuanto que desde la tardía Antigüedad la palabra "filosofía" había adquirido muy diversos significados. Esto nos lleva nuevamente a un examen terminológico. Solemos considerar la historia de la filosofía desde Platón hasta Plotino y San Agustín como una sucesión de grandes pensadores y escuelas, interrumpida después bruscamente. En el mejor de los casos, nos acordamos de Boecio, porque su *Consolatio philosophiae* fué obra fundamental para toda la Edad Media. Pero sólo a partir de San Anselmo de Cantórbery († 1109) la filosofía medieval vuelve a despertar nuestro interés científico, que se concentra por lo común en la escolástica del siglo XIII.

Ya desde el siglo III d. C. no se tenía clara idea de lo que fuera la filosofía. Es verdad que la filosofía de la Antigüedad continuaba transmitiéndose, junto con los demás conocimientos heredados, pero esto de manera puramente tradicionalista y escolar. Se aprendía, no ya a filosofar, sino a interpretar a los clásicos de la filosofía, mediante conferencias que comenzaban con una definición —también tradicional— del concepto de filosofía. En el sistema escolar de la tardía Antigüedad se yuxtaponían seis definiciones diferentes de la filosofía: [19] *1)* conocimiento de lo que existe y de su manera de existir; *2)* conocimiento de las cosas divinas y humanas; *3)* preparación para la muerte; *4)* acercamiento del hombre a Dios; *5)* arte de las artes y ciencia de las ciencias; *6)* amor a la sabiduría. Algunas de estas definiciones vuelven a encontrarse en la patrística. La primera es la única que no sobrevive, por ser demasiado difícil; la sexta es tan general y divulgada, que su interés histórico es nulo; las cuatro restantes pasan a la Edad Media a través de la patrística.

[19] Casiodoro nos ha conservado estas definiciones (*PL*, LXX, col. 1167 D).

Además, la palabra "filosofía" se aplica en la tardía Antigüedad pagana a los conocimientos de todo género [20] (resurge así el sentido que era usual ya en la época de los sofistas áticos). En tiempos de Diocleciano, los ingenieros de minas se llaman *philosophi*.[21] En su enciclopedia, Marciano Capela identifica en parte a la gramática con la filosofía y la "crítica", y da a los poetas y a los geómetras el nombre de "filósofos".[22] En el sudatorio de unas termas africanas (siglo v) hay un mosaico que representa un jardín y lleva la inscripción FILOSOFI LOCUS.[23] Al lado de *philosophus* se suele emplear también la palabra *sophus*, como por ejemplo en la hermosa inscripción funeraria del prefecto urbano Vetio Agorio Pretextato († 384), puesta en boca de su mujer Paulina, muerta también:

Tu namque quidquid lingua utraque est proditum
cura soforum, porta quis caeli patet,
uel quae periti condidere carmina
uel quae solutis uocibus sunt edita,
meliora reddis quam legendo sumpseras.
Sed ista parua: tu pius mystes sacris
teletis reperta mentis arcano premis
diuumque numen multiplex doctus colis...[24]

[20] En Bizancio, *philosophos* significa 'hombre culto'; además, en los poemas de fabulistas designa a la zorra, lo que F. Dölger interpreta como reacción del pueblo en la tardía época bizantina contra el espíritu de casta de los grandes personajes cultivados (*Festschrift für T. Voreas*, Atenas, 1939, pp. 125-136).

[21] Ludwig Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, 10ª ed., Leipzig, 1922-1923, III, p. 90.

[22] Ed. Dick, p. 85, 10; pp. 268 *ss.* y 362, 9.

[23] *Corpus inscriptionum Latinarum*, VIII, núm. 10890.

[24] *Anthologia latina*, II, núm. 111, 8-15. "Todas las obras griegas y latinas de los sabios para quienes están abiertas las puertas del cielo, ya estén escritas en verso, ya en prosa, tú las tornaste mejores de como las encontraste al leerlas. Pero esto es poco: como piadoso iniciado, encierras en el arcano de tu espíritu lo que has hallado por medios sagrados, y adoras a la divinidad con múltiple erudición." Los antiguos pensaban que había que acercarse por muchos caminos al conocimiento religioso: *Non enim spero totius maiestatis effectorem omniumque rerum patrem uel dominum uno posse auamuis e multis conposito nuncupari nomine (Asclepius*, en *Apuleius de philosophia libri*, ed. Thomas, col. Teubner, Leipzig, 1908, III, p. 56, 1 *ss.)*. San Jerónimo alude a esa inscripción fúnebre en su *Epístola XXIII*. El anónimo *De rebus bellicis*, al que no ha podido hallársele fecha segura (se han propuesto los siglos que median entre Teodosio y Heraclio), termina su prefacio con esta frase: *Si quid uero liberius oratio mea pro rerum necessitate protulerit, aestimo uenia protegendum, cum mihi promissionis inplendae gratia subueniendum est propter philosophiae libertatem.* Aquí *philosophia* podría significar 'investigación; ciencia', pero en la misma época se da también ese nombre a la teosofía persa (Lactancio Plácido comentando a Estacio, *Tebaida*, IV, 516).

El prefecto había sido, según esto, un conocedor de la filosofía, de la literatura, de los misterios, y además un filólogo que restablecía textos corrompidos.

Vemos, pues, que la técnica de ingeniería, la ciencia militar, la gramática, la crítica textual, la cultura literaria, la gnosis, pueden todas recibir en la tardía Antigüedad el nombre de "filosofía"; cualquier conocimiento, cualquier ciencia reclama para sí ese título. Ahora bien, el ideal cultural de la tardía Antigüedad era la retórica, en la cual estaba incluída la poesía. La identificación de la filosofía con la retórica es producto de la nueva sofística; a partir de entonces, "retórico", "filósofo" y "sofista" significan una misma cosa, aun en el Occidente latino.[25] Sidonio (*Carmen II*, 156) llama *sophistae* a los filósofos griegos (y entre ellos a Platón). En su epitalamio al filósofo Polemio, este mismo poeta trata asuntos que, según dice, corresponden en realidad a la "clase de filosofía" (*scholae sophisticae intromisi materiam*, XIV, 4). Sidonio hace aquí la recapitulación de las doctrinas de los Siete Sabios (XV, 45 *ss.*), o lo que entonces se tenía por tal cosa; los Siete Sabios (a veces Doce) son muy populares en la tardía Antigüedad —síntoma de atrofia de la cultura espiritual—, y sus apotegmas se ponen en versos griegos y latinos.[26] Gregorio de Tours nos habla (VI, IX) de cierto abad parisiense que pasó una larga noche en lágrimas y oraciones al saber que el rey lo quería hacer obispo del lejano Aviñón; temía "que su simpleza fuera blanco de las burlas de los senadores sofistas y de los gobernadores filosofantes";[27] estos altos funcionarios coqueteaban con la cultura retórica, como lo habían hecho tantos emperadores romanos y reyes germanos; eran amantes de las bellas letras, no filósofos.

[25] Según F. Henry, el título de σοφιστής, otorgado en las escuelas del siglo IV, sólo correspondía a un maestro principal, nombrado por el emperador o por una ciudad. Los maestros a él subordinados recibían el nombre de ῥήτωρ (Karl Gerth, en Konrad Bursian, *Bericht über die im Jahre 1873 veröffentlichten... Arbeiten*, Berlín, 1875, p. 272, 179). El filósofo también puede llamarse *orator:* Boecio, *In Isagogen Porphyrii commenta*, ed. Schepss, Viena, 1926, p. 4, 12.

[26] *AP*, IX, 366. Ausonio, ed. Peiper, col. Teubner, Leipzig, 1886, p. 537, s. v. *sapientes. Poetae latini minores*, IV, pp. 119 *ss.*

[27] Fritz Kiener, *Verfassungsgeschichte der Provence*, Altenburgo, 1900, p. 48.

§ 4. Filosofía y cristianismo

La patrística continuó la obra del judaísmo helenizante. En este judaísmo, como en todo el Oriente helénico, había tendencias universales que desligaban a la religión tradicional del plano puramente nacional.[28] El judaísmo se arroga entonces una misión universal y lanza a ese propósito una propaganda que encuentra en el mundo cultural grecorromano un terreno bien preparado. No eran pocos los puntos de contacto entre la tardía filosofía griega y la doctrina hebraica; fueron sobre todo los judíos helenizantes de la diáspora quienes observaron estas coincidencias y las aprovecharon para una apologética a menudo tendenciosa. Como los paganos cultos tenían a los judíos por bárbaros sin cultura —a causa de que los historiadores griegos no decían nada de ellos—, los judíos de Alejandría trataron de replicar a esos y otros reproches enalteciendo sus propias tradiciones y sobre todo mostrando que éstas concordaban con la filosofía griega; más aún, afirmaron que la filosofía griega debía su existencia a los patriarcas judíos, y en primer lugar a Moisés, quien para el judaísmo tardío será "la figura más importante de toda la historia sagrada", el "verdadero maestro de la humanidad", el "superhombre".[29] Moisés y Abraham se convierten de ese modo en filósofos. Así dice Eupólemo hacia el año 150 a. C.:

> Moisés fué el primer sabio y el primero que enseñó a los judíos las letras; de ellos pasaron a los fenicios, y de los fenicios a los griegos. Moisés fué también quien primero escribió leyes para los judíos.[30]

Se ve claramente la tendencia apologética, que no se arredra ante mentiras ni falsificaciones; más claramente aún aparece en Artapano,[31] el cual es el primero que cuenta que Abraham enseñó la astrología a los egipcios y a los fenicios, y dice de Moisés:

[28] Véase W. Bousset, *Die Religion des Judentums im späthellenistischen Zeitalter*, 3ª ed., Tubinga, 1926, pp. 53 *ss.* y 78.

[29] Joachim Jeremias, en Gerhard Kittel, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart, 1932- , IV, p. 854, 6; p. 855, 17; p. 680, 15.

[30] El texto se encuentra en Paul Riessler, *Altjüdisches Schrifttum ausserhalb der Bibel*, Augsburgo, 1928, p. 328.

[31] Escribió "cuando más tarde, en la primera mitad del siglo primero antes de nuestra era" (Bousset, *op. cit.*, p. 121). El texto puede verse en Riessler, *op. cit.*, p. 187.

> Los griegos lo llaman... Museo. Este Moysos [*sic!*] fué maestro de Orfeo. En su madurez hizo don a los hombres de muchas cosas útiles; inventó barcos y máquinas para transportar piedras, y además las armas egipcias, las máquinas de irrigación, los instrumentos de guerra y la filosofía.

Hay aquí dos cosas que notar: la asociación de Abraham, Moisés, Museo y Orfeo, calificados de "sabios" o "filósofos"; y la naturalidad con que la técnica de ingeniería (adaptada a las circunstancias egipcias: pirámides, irrigación) se equipara a la filosofía. La imagen de Moisés que da Josefo recuerda la de Artapano. Al final de esta cadena está Filón con su vida de Moisés,[32] que pertenece al género de las biografías griegas de profetas y filósofos, esto es, de las antiguas "novelas de filósofos".[33]

La apologética cristiana del siglo II adoptó los argumentos de la hebraica; de ahí que se le dé el nombre de "hija de la apologética judía". Constituyen la tercera etapa de esa evolución, que aquí no hacemos sino esbozar, los dos grandes alejandrinos, Clemente y Orígenes. San Clemente de Alejandría renovó eficazmente la identificación del cristianismo con la "verdadera filosofía"; enseñó a ver en la filosofía pagana una propedéutica concedida por Dios a los griegos. Estas ideas, que (como el cristianismo platonizante de Orígenes) fueron condenadas por las autoridades eclesiásticas, conservaron sin embargo una gran fuerza creadora.[34]

Para Eusebio, el historiador de la Iglesia († 330), la filosofía es la fe cristiana, y es también el ascetismo. Eusebio no llegó a conocer la institución monástica; pero ya en sus continuadores vino a hacerse más estrecho el sentido de "ascetismo", dando

[32] Los principales pasajes de Filón sobre Moisés como filósofo se pueden ver en la ed. de la Berliner Akademie, III, 66, 16; III, 195, 18; IV, 13, 2. Los pasajes sobre Abraham: I, 167, 8, y 171, 8. La religión judía es la πάτριος φιλοσοφία de los judíos (*ibid.*, VI, 70, 19, y IV, 250, 18).

[33] [Sobre el papel del judaísmo helenístico, y de Filón en particular, véanse las observaciones de María Rosa Lida de Malkiel en *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 110 y 125, nota 10, y su artículo "Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española", *Revista de Filología Hispánica*, IV, 1942, pp. 152-171.]

[34] Debemos mencionar aquí los muchos intentos —muy diversos en cuanto origen, circunstancias y nivel— de hacer de los filósofos y poetas de la Antigüedad testigos o profetas de la Revelación. Los más citados son, como se sabe, Platón, Virgilio y Séneca; aparte de ellos, los Siete Sabios (cf. Premerstein, en *Festschrift der Nationalbibliothek Wien*, Viena, 1926, pp. 652 *ss.*, y en los *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, IX, 1932, p. 338).

lugar a una identificación de la filosofía con la vida eremítica o monástica. Así, para Nilo de Ancira (muerto hacia 430), la vida monacal es la verdadera filosofía, tal como Cristo la enseñó.[35]

La identificación de la doctrina cristiana con la filosofía pasará después a la patrística latina.[36] Se encuentra también en la Edad Media latina. Bruno de Querfurt (nacido en 973 o 974, decapitado en 1009 por un reyezuelo pagano de Prusia) escribe en su vida de San Adalberto (cap. XXVII): *in monasterio quo sanctus iste philosophia Benedicti patris nutritus erat.* Bruno estaba vinculado con el emperador Otón III, y también con San Romualdo de Camàldoli, que intentó reproducir en el Occidente la vida de los anacoretas orientales. Así podemos seguir, desde aquí, los hilos que nos llevan hasta los ideales ascéticos del cristianismo oriental. Por otra parte, la equiparación del monacato con la filosofía se mantuvo también en el Occidente latino, como lo atestiguan Juan de Salisbury y Wibaldo de Corvey.[37] Esto quiere decir que dos contemporáneos de Barbarroja, un inglés y un alemán, defienden todavía concepciones que se remontan en parte a los primeros apologetas, en parte a los teólogos alejandrinos y en parte a los antiguos historiadores de la Iglesia, complejos de ideas que surgieron entre los años 150 y 400 de nuestra era. Tenemos aquí un buen ejemplo de cómo puede ser autónomo cada uno de los aspectos de una evolución histórica; la evolución vital de una idea desconoce las rígidas divisiones en épocas y períodos.

35 Véase Marcel Viller y Karl Rahner, *Askese und Mystik in der Väterzeit,* Friburgo de Brisgovia, 1939, pp. 168 *ss.*

36 J. Kollwitz, que en su ensayo de la *Römische Quartalsschrift,* 1936, roza alguna vez el tema de la concepción del cristianismo como "verdadera filosofía" (p. 49), sólo cita ejemplos de Eusebio, Lactancio *(Epitome,* 36; *Opera omnia,* ed. Brandt, Viena, 1890-1897, II, p. 712), Rufino y Sócrates. Lactancio dice simplemente: *Ad ueram religionem sapientiamque ueniamus.* En cambio, Minucio Félix desarrolla el tema apologético de que muchos aspectos del cristianismo coinciden con la filosofía: *Aut nunc Christianos philosophos esse aut philosophos iam tunc fuisse Christianos* (XX, 1). Por su parte, Tertuliano, después de haber designado al cristianismo como *melior philosophia* al final del tratado *De pallio,* negó expresamente esta idea en el *Apologeticon,* cap. XLVI, 2. Nadie parece haber notado hasta ahora un pasaje de Arnobio, *Aduersus nationes,* I, XXXVIII, según el cual Cristo es el gran maestro de todas las verdades sobre: *a)* la esencia de Dios, *b)* el origen del universo, *c)* la naturaleza de los cuerpos celestes, *d)* el origen de los animales y del hombre, y *e)* la esencia del alma. Arnobio menciona aquí los más antiguos temas filosóficos, y Cristo aparece como revelador de la verdadera filosofía, aunque ello no se diga expresamente.

37 Juan de Salisbury, *Policraticus,* I, p. 100. Wibaldo de Corvey, *apud* Jaffé, *Bibliotheca rerum germanicarum,* I, p. 278.

No me detendré más en el tema; sólo quiero recordar que Erasmo de Rotterdam dió al cristianismo el nombre de *philosophia Christi.* Hay quienes afirman que Erasmo incurrió en un típico malentendido de humanista, y que en cambio Lutero... Quienes tal dicen, desconocen la continuidad de una concepción que se remonta a la Iglesia primitiva.

La alta escolástica puso fin a la confusión de la filosofía con la poesía, la retórica, la sabiduría y el vario saber de las escuelas. La antigua relación entre las *artes* y la *philosophia* queda destruída de un tajo; pues más tajante no puede ser la frase de Santo Tomás: *Septem artes liberales non sufficienter diuidunt philosophiam theoreticam.*[38] Y sin embargo, todavía Leopardi dirá: *La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza.*[39]

[38] M. Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben. Abhandlungen zur Geschichte der Scholastik und Mystik*, Munich, I, 1926, p. 190.
[39] *Zibaldone*, 2728.

XII

POESÍA Y TEOLOGÍA

1. *Dante y Giovanni del Virgilio*, p. 305.—2. *Albertino Mussato*, p. 306.—3. *El juicio de Dante sobre su propia obra*, p. 314.—4. *Petrarca y Boccaccio*, p. 320.

§ 1. Dante y Giovanni del Virgilio

En los últimos años de su vida, Dante entabló relaciones con Giovanni del Virgilio, poeta boloñés y maestro universitario, llamado así por la admiración que profesaba a Virgilio. Se nos ha conservado una correspondencia poética en églogas latinas entre él y Dante. A la muerte de su gran amigo, Giovanni escribió un epitafio latino que comienza con estos versos:

Theologus Dantes, nullius dogmatis expers
quod foueat claro philosophia sinu,
gloria Musarum, uulgo gratissimus auctor,
hic iacet, et fama pulsat utrumque polum:
qui loca defunctis, gladiis regnumque gemellis
distribuit laicis rhetoricisque modis.
Pascua Pieriis demum resonabat auenis.

"El teólogo Dante, a quien no fué extraña doctrina alguna de las que alberga en su claro seno la filosofía; la gloria de las Musas, el autor predilecto del vulgo iletrado, yace aquí, y su fama llega hasta los cielos. Señaló sus lugares a los difuntos, y a las dos espadas su dominio,[1] en el lenguaje de los legos y en el de los letrados. Finalmente, cantó en musical caramillo el mundo de los pastores".[2]

Este epitafio es una mirada retrospectiva sobre la obra y la vida de Dante desde el punto de vista de un erudito profesor y poeta latino. Sabemos, por su correspondencia poética con Dan-

[1] Se refiere a la *Monarchia*, tratado escrito en prosa artística latina *(rhetoricis modis)*.

[2] Se refiere a las églogas latinas.

te,[3] que Giovanni del Virgilio prefería la poesía erudita a la poesía en lengua vulgar; en nombre de todos los de su clase declara *(Égloga I, 15)*: *clerus uulgaria temnit*, "los letrados desprecian los versos en lengua vulgar".

Este menosprecio por el lego es frecuente en la poesía latina de la Edad Media.[4] El hecho de que, hacia el final de su vida, Dante hubiera escrito églogas latinas pareció a Giovanni del Virgilio una conclusión satisfactoria de su carrera *(demum*, verso 7). ¡Extraña evolución, en verdad, para un "teólogo" y "filósofo"! Pero *theologus* no significa 'teólogo', así como *dogma* no equivale a 'dogma' ni *philosophia* a 'filosofía', ni —podríamos añadir— *commedia*, en el sentido de Dante, a 'comedia'. Debemos comprender el vocabulario de Giovanni de Virgilio partiendo de su ambiente histórico. Había nacido en Bolonia de padre paduano, y estaba íntimamente vinculado con el círculo de poetas latinos que se conoce con el nombre de *cenacolo padovano*.

§ 2. Albertino Mussato

El más importante de los poetas del *cenacolo padovano* fué Albertino Mussato (1261-1329). Logró fama como hombre de estado, como historiador, como poeta latino. También para la historia de la teoría poética tiene interés su obra. Mussato recibió en Padua la corona de laurel en premio de su tragedia latina *Ecerinis* (1315): esto lo llevó a hablar, en varias epístolas latinas, del origen y dignidad de la poesía. La poesía es una ciencia que proviene del cielo y que "es de derecho divino":

Haec fuit a summo demissa scientia caelo,
cum simul excelso ius habet illa Deo.

Los mitos paganos dicen lo mismo que la Sagrada Escritura, sólo que bajo una cobertura enigmática *(nigmate = enigmate)*:

Quae Genesis planis memorat primordia uerbis,
nigmate maiori mystica Musa docet.

[3] La mejor edición de esta correspondencia es la de P. H. Wicksteed y E. A. Gardner, en *Dante and Giovanni del Virgilio*, Londres, 1902.

[4] Gautier de Châtillon llama a los legos *animae brutae (Moralisch-satirische Gedichte*, p. 63, 2, 1). Encontramos también expresiones como *laicorum pecus bestiale*. Cf. *supra*, p. 173, nota 28, la frase *rustici, qui pecudes possunt appellari*.

Así, la lucha de los Gigantes contra Zeus corresponde a la historia de la torre de Babel, y el castigo que impone Júpiter a Licaón equivale al derrocamiento de Lucifer. Los escritos bíblicos tienen en parte una forma poética, por ejemplo los libros de Moisés y el Apocalipsis. En consecuencia, la poesía puede considerarse como filosofía y sustituir a Aristóteles:

Hi ratione carent, quibus est inuisa Poesis,
altera quae quondam Philosophia fuit.
Forsan Aristotelis si non uidere uolumen,
carmen cur de se iure querantur habent.[5]

Mussato va aún más lejos. En su *Epístola VII* dice que los antiguos poetas fueron portavoces de Dios, y que la poesía es una segunda teología:

Quidni? Diuini per saecula prisca poetae
esse pium caelis edocuere Deum...
Hique alio dici coeperunt nomine uates.
Quisquis erat uates, uas erat ille Dei.
Illa igitur nobis stat contemplanda Poesis,
altera quae quondam Theologia fuit.

Moisés, Job, David, Salomón fueron poetas; Cristo habló en parábolas, esto es, en una forma emparentada con la poesía.[6] Volvemos a ver aquí la ya tan conocida poética bíblica, que San Jerónimo legó a la Edad Media; pero en Mussato (como en Alain de Lille y más tarde en el siglo XVII [7]) se ha convertido en una poética teológica, que coincide con la expuesta por Giovanni del Virgilio; la filosofía, la teología y la poesía vienen a ser una sola cosa.

La teoría poética de Mussato provocó una réplica del dominico Giovannino de Mantua, por lo demás desconocido. Éste dirigió a Mussato una carta en prosa en que le hacía nueve objeciones; Mussato le contestó en prosa y además en un poema

[5] Estas citas y las anteriores son de la *Epístola IV*. Cito por la edición de 1636 *(Albertini Mussati Historia Augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera*, Venecia, 1636), reproducida por J. G. Graevius en el *Thesaurus antiquitatum Italiae*, VI, 2, Leyden, 1722. El último verso *(carmen...)* está corrompido.

[6] Cf. el Salmo LXXVII, 2: *aperiam in parabolis os meum.*

[7] Opitz, *Poeterey*, cap. II: *Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie, und unterricht von Göttlichen Sachen.* A este pasaje alude Hamann en su quinto *Hirtenbrief (Sämtliche Werke*, ed. J. Nadler, Viena, II, p. 365).

(Epístola XVIII). Esta controversia ha sido muy estudiada por los historiadores de la literatura italiana.[8]

Todos los críticos coinciden en afirmar que Mussato fué humanista y por lo tanto precursor del Renacimiento, como lo muestra su lucha contra los enemigos de la poesía. Sin embargo, ninguno de los investigadores se ha fijado lo bastante en las tesis de Fra Giovannino, en el punto nuclear del debate. El fraile no se dirige en modo alguno contra la poesía, sino contra la afirmación de que la poesía es *ars diuina*, de que es "teología". Es cierto —dice— que, según Aristóteles, los más antiguos poetas (y el más grande de ellos, Orfeo) fueron filósofos y consideraron el agua como divinidad suprema; pero como hablaban de dioses falsos, estos poetas no pudieron transmitir la verdadera teología. Tampoco es cierto —continúa— que Dios haya dado a los hombres la poesía, sino que los hombres la inventaron, como inventaron las otras ciencias humanas. Moisés no escribió en versos más que su himno, después del paso por el Mar Rojo, para que pudieran recitarlo la profetisa María y un coro de mujeres (Éxodo, XV, 20). Pero aun cuando toda la Biblia estuviese escrita en lenguaje poético o trasladada en verso, como intentaron hacer Arator y Sedulio, no habría que llamar "divina" a la poesía; porque todas las ciencias pueden expresarse en forma métrica, lo cual no basta para convertirlas en poesía. Es cierto que la Sagrada Escritura emplea metáforas —lo mismo que la poesía—, sobre todo en los libros proféticos y en el Apocalipsis, pero con una gran diferencia: la poesía acude a las metáforas para describir y deleitar, mientras que la Biblia las emplea para velar la verdad divina, a fin de que los dignos de ella la encuentren, y los indignos no. Esta idea tiene sus raíces en la Biblia (Isaías, VI, 9-10; San Mateo, XIII, 13 *ss.)* y, como hemos visto,[9] fué desarrollada por San Agustín. Finalmente, concluye Fra Giovannino, los tres poetas más antiguos, Orfeo, Museo y Lino, fueron muy posteriores a Moisés, vivieron en la época de los Jueces; la teología es,

[8] Cf. Gustav Körting, *Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance*, vol. III, 1ª parte, Leipzig, 1884, pp. 308 *ss.*; Adolf Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, I, Estrasburgo, 1885, p. 400; Karl Vossler, *Poetische Theorien der italienischen Frührenaissance*, 1900; A. Galletti, "La *ragione poetica* di Albertino Mussato ed i poeti-teologi", en los *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Turín, 1912.

[9] Cf. *supra*, pp. 114 *ss.*

pues, más antigua que la poesía, porque Dios la comunicó a Adán o a Enoc, según el testimonio de San Agustín *(De ciuitate Dei*, XVIII, XXXVIII) y de la *Historia scholastica* de Pedro Comestor.

Puede verse que lo que el dominico se propone no es "atacar" ni "menguar" a la poesía, sino incorporarla al sistema de ciencias, sólidamente establecido por Santo Tomás. El punto cardinal de la disquisición es el problema de la esencia de las metáforas bíblicas. Santo Tomás había discutido esa cuestión en su comentario a las *Sentencias* de Pedro Lombardo *(Commentum in librum I*, prólogo, quaestio I, art. V, y *ad tertium)*. Se ha objetado, dice el santo, que "varias ciencias muy diferentes no pueden tener un mismo método, y que la poesía, que sólo contiene un mínimo de verdad *(minimum continet ueritatis)*, se diferencia particularmente de la teología, la más verdadera de las ciencias, de manera que, como la poesía emplea giros metafóricos, la teología no puede hacer otro tanto". A esto, Santo Tomás responde que "la ciencia de la poesía se refiere a cosas que, por su falta de verdad *(propter defectum ueritatis)*, no están al alcance de la razón; es por eso necesario seducir a ésta por medio de ciertas analogías. La teología, por su parte, se ocupa de cosas suprarracionales; de ahí que el método simbólico sea común a ambas" *(modus symbolicus utrique communis est)*. En este pasaje, Santo Tomás considera todavía las metáforas patrimonio común de la poesía y de la teología; veremos que en la *Summa* teológica abandonará esa posición.

Para comprender históricamente los argumentos de Fra Giovannino hay que acudir al primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles y al comentario de Santo Tomás. El Estagirita comienza por exponer una teoría genética de la cultura. La percepción sensorial y la memoria, dice, producen en el hombre la experiencia, la cual es el origen de la ciencia y de las artes; más tarde se concedió menos importancia a los inventores de las artes útiles que a los de las artes "que alegran": entre estas últimas incluye Aristóteles las artes "poiéticas" (creadoras). La última etapa de la evolución cultural fué la de las ciencias y artes teóricas; entre éstas, la más importante es la ciencia de las primeras causas, la metafísica; sólo ella es un "saber divino", en dos sentidos, pues es la más digna de Dios y a la vez es un conocimiento de lo divino. La metafísica surgió del asombro ante los fenómenos na-

turales y, en última instancia, de la pregunta por el origen del universo. Los primeros pensadores dieron a estos fenómenos explicaciones míticas; por eso cabe decir que "también el amigo de los mitos es en cierto sentido un filósofo" (983 b, 19).

Pero ¿qué pasa con el conocimiento metafísico? ¿Está realmente al alcance del hombre? El poeta Simónides afirma que es exclusivo de Dios. A los poetas se les conoce proverbialmente como mentirosos (983 a, 3: cita de Solón). En este contexto emplea Aristóteles (983 b, 29) la palabra "teólogo"; habla de aquellos que en los tiempos primitivos meditaron por vez primera sobre los dioses (οἱ πρῶτοι... θεολογήσαντες); dice de ellos que consideraban a Océano y a Tetis como autores de la creación, y que afirmaban que los dioses juraban en nombre de la laguna Estigia; también para Tales el agua había sido la causa primera.[10] En la *Metafísica* (1000 a, 9), Aristóteles habla de Hesíodo y de "los demás teólogos"; en otros lugares no nombra a poetas, sino que menciona a los teólogos en relación con los naturalistas (φυσικοί; así en 1071 b, 27 y en 1075 b, 26). En todos estos pasajes, "teología" significa 'ciencia especulativa sobre el origen del mundo'; es, en otras palabras, una física arcaica; Aristóteles, pensador científico, la rechaza; la filosofía y la poesía cosmológica son conceptos irreconciliables. También en la *Poética* (1447 b) dice Aristóteles que Empédocles, a pesar de la forma métrica que emplea, es un filósofo naturalista (φισιολόγος), y no un poeta. La idea de que la poesía es o puede ser teología está en total oposición con la poética de Aristóteles. Para él, como es bien sabido, la poesía es "reproducción de la vida" (μίμησις); su único tema son, por lo tanto, los hombres en acción (*Poética*, 1448 a, 1).

En el comentario de Santo Tomás[11] pudo leer Giovannino, entre otras cosas, la idea de que la poesía es una ciencia terrenal inventada por el hombre. Además pudo leer la frase: *Ista scientia* [la metafísica, que Santo Tomás designa también con los nombres de *theologia* y *prima philosophia*] *est maxime diuina: ergo est honorabilissima (ed. cit.*, p. 21, núm. 64). Estos pasajes bastaban por sí solos para rebatir la idea de Mussato, que veía en la

[10] Al mencionar a Océano, a Tetis y a la Estigia, Aristóteles recuerda a Homero (*Ilíada*, XIV, 201, 246; II, 755; XIV, 271; XV, 37).

[11] *S. Thomae Aquinatis in Metaphysicam Aristotelis commentaria*, ed. M. R. Cathala, 2ª ed., Marietti, Turín, 1926.

poesía una *ars diuina*. Además, el texto de Aristóteles y el de su comentador cristiano revelan que el filósofo no tenía gran estimación por la poesía; en una ocasión llama mentirosos a los poetas: *Sed poetae non solum in hoc, sed in multis aliis mentiuntur, sicut dicitur in prouerbio uulgari (ed. cit.*, p. 21, núm. 65); cuantas veces se han puesto a filosofar, dice, han expresado falsedades. Sobre el pasaje relativo a los primeros teólogos, que veían en Océano y Tetis los creadores del mundo, Santo Tomás observa: *Ad cuius euidentiam sciendum est, quod apud Graecos primi famosi in scientia fuerunt sic dicti quia de diuinis carmina faciebant.* Y añade por su cuenta *(ed. cit.*, p. 29, núm. 83):

> *Fuerunt autem tres, Orpheus, Musaeus et Linus, quorum Orpheus famosior fuit. Fuerunt autem tempore, quo iudices erant in populo Judaeorum... Isti autem poetae quibusdam aenigmatibus fabularum aliquid de rerum natura tractauerunt. Dixerunt autem quod Oceanus... Ex hoc sub fabulari similitudine dantes intelligere aquam esse generationis principium.*

Estas indicaciones, que conocemos ya por la carta de Fra Giovannino, son muy interesantes. Aristóteles no menciona el nombre de los tres poetas míticos; Santo Tomás los tomó, así como su cronología —sin duda para que sirviera de aclaración—, de una fuente distinta: San Agustín *(De ciuitate Dei*, XVIII, XIV y XXXVII; ed. Dombart, col. Teubner, Leipzig, 1877, II, pp. 274 y 312, 20 *ss.)*.

Mussato y sus contemporáneos no necesitaron acudir a Aristóteles para encontrar la idea del teólogo-poeta; fué muy común en la literatura latina a partir de Cicerón *(De natura deorum*, III, XXI, 53). Según San Agustín, Varrón distinguía tres tipos de teología: la mítica, la natural y la política; teología mítica es aquella de que se sirven los poetas *(De ciuitate Dei*, VI, V). Lactancio habla de "los más antiguos escritores griegos, que se llaman teólogos" *(De ira Dei*, cap. XI, 8). También los gramáticos del tardío Imperio trasmitieron la doctrina de la teología de los poetas, adoptada después por San Isidoro.[12] Las ideas resumidas por San Isidoro se encuentran ampliadas en todas las enciclopedias posteriores (Rabano Mauro, Papías, Vicente de Beauvais). To-

[12] Uno de estos gramáticos es Mario Plocio Sacerdos (siglo III): véase Keil, *Grammatici latini*, VI, p. 502, 15 *ss.* San Isidoro, *Etimologías*, VIII, VII, 9.

mado directa o indirectamente de San Isidoro, el tema se convierte en patrimonio común de toda la Edad Media.

Vemos, pues, que el *poeta theologus* es una antigua creación griega, que llegó a la Edad Media pasando por los latinos y la patrística, y que se prestaba particularmente a una reinterpretación cristiana. Del paganismo proviene no sólo la expresión *poeta theologus*, sino la misma palabra "teología". Los Padres griegos la aplican a la ciencia divina, tanto pagana como cristiana; Tertuliano y San Agustín la emplean casi sólo para la pagana. Cuando Mussato llama "teología" a la poesía está, pues, dentro de una sólida tradición medieval; lo mismo ocurre, como vimos, en la identificación de la poesía con la filosofía.

La tesis de Mussato contiene otros elementos más, también de origen medieval; el más importante de ellos es el paralelo establecido entre la historia bíblica y la mitología griega. La apologética judeocristiana y luego la escuela catequística alejandrina enseñaban que el Antiguo Testamento era anterior a los escritos de los poetas y sabios helénicos, y que éstos conocieron la Escritura y aprendieron su saber en ella ("prueba de antigüedad"). Se establecieron entonces paralelos entre los dogmas bíblicos y los mitos paganos. Así, Josefo comparó a los ángeles caídos con los Gigantes del mito helénico, idea que pasó a Tertuliano y a Lactancio.[13] La tendencia a harmonizar la revelación judeocristiana con la sabiduría helénica culmina en la teología de San Clemente Alejandrino; éste encuentra en Platón alusiones al diluvio *(Stromata*, V, IX, 5), en Empédocles y Solón ideas sobre Dios *(ibid.*, V, LXXXI, 1-2); demuestra *(ibid.*, VI, XXVIII, 1 *ss.)* "que los griegos no sólo tomaron sus doctrinas de los bárbaros, sino que además imitaron, en los fabulosos relatos de la historia legendaria griega, los hechos maravillosos realizados desde épocas muy remotas por hombres de vida santa, gracias al poder divino y para nuestra conversión".

La teología latina rechazó después globalmente estos paralelos. Pero su recuerdo nunca se perdió por completo; si los teólogos los abandonaron, los poetas siguieron cultivándolos. En su epopeya bíblica, Alcimo Avito († 518) compara a los gigantes bíbli-

[13] Véase Paul Heinisch, *Der Einfluss Philos auf die älteste christliche Exegese*, Münster, 1908, p. 171. [Conviene tener en cuenta las observaciones de María Rosa Lida de Malkiel, en *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 110 y 125, nota 11.]

cos con los griegos (IV, 1-132). En Aldhelmo se encuentra el paralelo Hércules=Sansón. La *ecloga Theoduli* está hecha a base de correspondencias entre los relatos bíblicos y los mitos griegos; así, el diluvio de Deucalión se compara con el bíblico, la gigantomaquia con la edificación de la torre de Babel (ya vimos que lo mismo ocurre en Mussato). En su *Mesíada* (mediados del siglo XI), Eupolemio sigue las huellas de Teodulo: el mito de Europa raptada por Júpiter en figura de toro se remonta, según él, al becerro de oro de los judíos idólatras (I, 502); Hércules es imitación de Sansón (II, 282), como Aquiles de David (II, 409); en el mismo sentido interpreta Eupolemio la gigantomaquia (I, 671), compara el diluvio bíblico con el de Deucalión (II, 65), y así sucesivamente.

¿Acaso Mussato mismo escribió poesía teológico-poética? De ningún modo. Su obra poética comprende dieciocho epístolas, tres elegías (una de las cuales es un centón de las *Tristes* ovidianas) y ocho poemas de contenido religioso *(Soliloquia)*. Lo más interesante y animado son las epístolas; casi todas son cartas en verso a sus amigos, y la mayor parte tratan temas autobiográficos y sucesos políticos contemporáneos. Otro tema importante de las epístolas es la esencia y dignidad de la poesía, relacionada casi siempre con las circunstancias personales de Mussato, por ejemplo para rechazar ataques; así, los tan citados versos de la *Epístola VII* van dirigidos a un crítico que había censurado dos poemas priápicos de Mussato. Es decir, que no sólo los "monjes fanáticos" provocaron a Mussato a una defensa de la poesía; y por otra parte es curioso ver a un poeta priápico defender la poesía en cuanto teología.[14] Otras epístolas se detienen en curiosidades de la naturaleza: un pez con hocico en forma de espada; una perra con seis dedos en cada pata; la cuestión de si las leonas pueden tener cría estando cautivas; un cometa. Si buscamos en Mussato un "poeta-teólogo universal", sufriremos una decepción; para hallar un poeta merecedor en toda la línea de ese título hay que buscarlo en el siglo XII y en Francia: Bernardo Silvestre o Alain de Lille; pero esto ya es salirse del humanismo italiano.

El que quiera ver en Mussato un "prehumanista" o un "humanista", puede acudir a sus escritos históricos, inspirados en

[14] Los dos poemas priápicos se suprimieron en la edición de 1636, *in gratiam aurium honestarum*. No se volvieron a imprimir sino a fines del siglo XIX.

Tito Livio, o a su *Ecerinis*, intento casi aislado de renovar la forma de la tragedia senequista. Pero su teoría de la poesía y su controversia con Fra Giovannino tienen poco que ver con el humanismo del Trecento. Como poeta y como teórico de la poesía, Mussato sigue por el carril frecuentado desde hacía mucho por la poesía latina del Norte. En la controversia se erige en representante de la tradición o, si queremos, de la reacción.[15] El fraile dominico, en cambio, representa el pensamiento moderno de esa época: la doctrina de las ciencias y artes de Santo Tomás. En el fondo de este contraste está, naturalmente, la eterna querella entre el filósofo y el poeta, encendida de nuevo por el tomismo. Los aristotélicos medievales, que no conocían la *Poética*, sólo podían hallar la teoría poética del Estagirita en la *Metafísica;* debieron, pues, concebirla como una invención humana y —comparada con la filosofía— como una *infima scientia;* de ahí su censura de la "poética teológica". La protesta de Fra Giovannino de Mantua contra Mussato tiene un interesante paralelo contemporáneo en el juicio del dominico Guido Vernani de Rimini (lector de Bolonia entre 1310 y 1320, muerto en avanzada edad después de 1344). Éste escribió, entre otras cosas, un *Tractatus de reprobatione Monarchie composite a Dante*,[16] en cuya introducción trata a Dante de poeta fabulador y sofista parlanchín, que con sus fraudulentas imágenes aleja al lector de la verdad y de la salvación *(conducit fraudulenter ad interitum salutiferae ueritatis)*.

§ 3. El juicio de Dante sobre su propia obra

Servio inicia su comentario de la *Eneida* diciendo que en la interpretación de un autor hay que tratar los siguientes puntos: *1)* la vida del autor, *2)* el título de la obra, *3)* el género poético

[15] Lo expuesto *supra*, pp. 305-313, es resumen de mi ensayo "Theologische Poetik im italienischen Trecento" *(ZRPh*, LX, 1940, pp. 1-15). Me es grato ver que el mayor petrarquista de la actualidad me da la razón: *Con rapido vantaggio siamo stati... riscossi anche qui dalle meraviglie troppo vergini davanti al preteso schiarirsi di albe umanistiche, quando ci è stata ricomposta la catena di autorità, di citazioni e di suggestioni che fu trascinata e agitata per secoli, fino a questo culmine, in tali inchieste e in tali polemiche* (G. Billanovich, *Petrarca letterato*. I, *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, 1947, p. 125, nota.)

[16] El tratado se escribió hacia 1329. Hay edición reciente, por Thomas Käppeli, en *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven*, vol. XXVIII, Roma, 1937-1938. El pasaje citado aparece en la p. 123.

a que pertenece, *4)* la intención del autor, *5)* el número de libros, *6)* el orden de éstos, 7*)* el comentario. Donato[17] trae el mismo esquema, con una ligera variante (entre "título" e "intención" intercala la "causa"). Boecio investiga: *1)* la intención de la obra, *2)* su utilidad, *3)* su disposición; *4)* ¿es auténtica?; *5)* ¿qué título lleva?; *6)* ¿a qué parte de la filosofía corresponde? Más tarde suele ocurrir que el autor mismo responda a estas preguntas, como introducción a su obra; así, en su poema didáctico teológico *Paraclitus*, Warnerio de Basilea (siglo XI) explica el título de la obra, se designa a sí mismo como *causa efficiens* de ella, considera el adoctrinamiento de los penitentes como *causa finalis*, y determina la "materia" de la obra (consuelo para penitentes). Lo que más nos interesa ahora en Warnerio de Basilea es la distinción que establece entre *forma tractatus* y *forma tractandi;* la forma del tratado es la forma literaria, en este caso, los versos leoninos; la forma del "tratar" se designa como "persuasiva". *Tractare* es un término técnico de la filosofía medieval y significa 'tratar de manera filosófica'; lo encontramos al comienzo mismo de la *Divina comedia: Ma per trattar del ben ch'io vi trovai... (Inferno*, I, 8). El resultado final del "tratar" es el tratado; así llama, por ejemplo, Dante a su *Monarchia.*

Dante aprovecha esta vieja tradición escolar en su epístola a Can Grande (escrita hacia 1319), enviada junto con el *Paradiso*, a manera de dedicatoria. La epístola nos muestra a Dante al final de su vida, después de haber terminado su obra principal, en plena posesión de su saber y de sus capacidades. En la carta, Dante escribe una introducción a su *Comedia;* es una interpretación de su propia obra. Hasta ahora no se ha apreciado en lo justo, porque no se la ha comprendido.

[17] *Vitae Vergilii*, ed. J. Brummer, Leipzig, 1912-1933, p. 11, 149 *ss.* El esquema es de origen griego. Boecio le da el nombre de *didascalica* en su obra *In Isagogen Porphyrii commenta*, ed. Schepss, Viena, 1926, p. 4, 14; más tarde lo llamará *accessus* (cf. Ludwig Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, Munich, 1909-1920, II, p. 165; Manitius, III, pp. 196, 314, 316). Conrado de Hirsau trae una innovación: *In libris explanandis VII antiqui requirebant: auctorem, titulum operis, carminis qualitatem, scribentis intentionem, ordinem, numerum librorum, explanationem; sed moderni IV requirenda censuerunt: operis materiam, scribentis intentionem, finalem causam et cui parti philosophiae subponatur quod scribitur (Dialogus super auctores*, ed. Schepss, Würzburg, 1889, pp. 27 *ss.)*. Otros ejemplos: Alberto de Stade, *Troilus*, ed. Merzdorf, col. Teubner, Leipzig, 1875, p. 3. Paul Meyer, en *Romania*, VIII, 1879, p. 327. Estudio reciente del tema: Edwin A. Quain, "The medieval *accessus ad auctores*", en la revista *Traditio* de Nueva York, III, pp. 215-264. Acerca del *accessus* cf. P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident*, 2ª ed., París, 1948, p. 23, nota 2.

La carta contiene noventa parágrafos y ocupa once páginas impresas.[18] Señalaré sólo unos cuantos aspectos esenciales.

> Al comienzo de cada obra didáctica [*doctrinale opus*] hay que preguntar por seis cosas: el tema, el autor, la forma, la finalidad, el título y el terreno filosófico (§ 18).
>
> La forma es doble: forma del tratado y forma del tratar... La forma o manera del tratar consiste en poesía, ficción, descripción, digresión, metáforas, y al mismo tiempo en definición, división, demostración, refutación, presentación de ejemplos (§ 27).

En el original, esta última frase dice: *Forma siue modus tractandi est poeticus, fictiuus, descriptiuus, digressiuus, transumptiuus, et cum hoc diffinitiuus, diuisiuus, probatiuus, improbatiuus, et exemplorum positiuus.*

El lector moderno —y el estudioso de Dante— queda desconcertado ante esta exposición, *this curious list*, como dijo el excelente dantista inglés Edward Moore.[19] Tratemos de ir al fondo del asunto. Llama la atención, ante todo, que Dante sustituya la *forma tractandi*, que vimos ya en Warnerio, por *modus tractandi;* menciona diez de estos *modi*, dispuestos en dos series de cinco, que van ligadas y a la vez separadas por un *et cum hoc* ("y al mismo tiempo"). Cada una de estas series corresponde evidentemente a un aspecto o intención diferente de la *Comedia;* ambas tienen para Dante la misma importancia. ¿De dónde procede el concepto de *modus?* De la escolástica.

Las sumas teológicas del siglo XIII suelen traer al comienzo una disquisición sobre el problema de si la teología es ciencia o no. La exposición de las verdades de la fe en la Sagrada Escritura ¿está hecha conforme a las reglas del arte, esto es, según normas científicas? Alejandro de Hales (*Summa theologica*, I, I; ed. Quaracchi, 1924, p. 7) pregunta: *An modus sacrae Scripturae sit artificialis uel scientialis.* En realidad, *ars* y *scientia* no son términos opuestos, sino conceptos estrechamente emparentados;[20] *ars* es un conocimiento puesto en reglas. Se ha objetado, continúa Alejandro de Hales, que el *modus* de la Sagrada Escritura no si-

[18] Es la *Epístola XIII* en la edición de la Società Dantesca Italiana. La división en parágrafos es una innovación de esta edición, que facilita las citas; pero no hay que pasar por alto el hecho de que en las ediciones más antiguas la carta se divide en treinta y tres capítulos: 33 es un número simbólico (cf. *infra*, Excurso XV).

[19] *Studies in Dante*, III, Oxford, 1903, p. 288.

[20] Cf. Hugo de San Víctor, en *PL*, CLXXVI, col. 751 B.

gue las reglas del arte ni las de la ciencia. En efecto, *omnis modus poeticus est inartificialis siue non scientialis, quia est modus historicus uel transumptus, qui quidem non competunt arti.* "Toda forma poética es contraria a las reglas del arte y de la ciencia, por ser una forma histórica o metafórica, ninguna de las cuales corresponde a la ciencia". A esto, el autor de la *Summa* responde que la forma de la Sagrada Escritura no se creó de manera científica, tal como lo entiende la razón humana, sino por disposición de la sabiduría divina y para instrucción del alma en el dogma sagrado. La sabiduría divina está más allá de toda ciencia humana, y por lo tanto también de la alternativa poesía-ciencia, que está en la base de la objeción. La Biblia, continúa nuestro teólogo, se sirve ciertamente —y de manera muy artística— de la forma poética; esto se explica porque nuestro entendimiento claudica en su intento de comprender las cosas divinas *(in comprehensione diuinorum)*, y porque la sublime grandeza de la verdad exige que ésta se esconda a las miradas de los hombres malos. ¿Se objeta que el *modus* de la ciencia es *definitiuus, diuisiuus, collectiuus*[21] y el de la Biblia no? Es que hay que hacer una distinción entre el sistema de la ciencia humana y el conocimiento comunicado por la gracia; el *modus* de la ciencia humana debe ser, en efecto, *definitiuus, diuisiuus, collectiuus;* el de la sabiduría divina, en cambio, es *praeceptiuus, exemplificatiuus, exhortatiuus, relatiuus, oratiuus.* En Alejandro de Hales encontramos, pues, toda una serie de *modi tractandi,* entre los cuales figuran cuatro de los diez incluídos en la "curiosa lista" de Dante: *poeticus, transumptus* (Dante: *transumptiuus), definitiuus, diuisiuus.* Hemos dado con la pista acertada.

En la *Summa theologiae* de San Alberto Magno (I, quaestio v, membrum 1; ed. de Lyon, 1651, vol. XVII, p. 13 *a),* el método científico se califica, como en Alejandro de Hales, de *modus definitiuus et diuisiuus et collectiuus.* De la Biblia leemos que enseña por medio de historias *(historice),* de parábolas *(parabolice)* y de metáforas *(metaphorice).*[22] También San Alberto insiste en que no debe exigirse que la Biblia se subordine al *modus poeticus.* Se suele objetar, dice, que el *modus poeticus* es el más

[21] Es decir, que el método científico se sirve de una definición, divide los problemas y resume después las conclusiones.

[22] Es el *modus transumptus* o *transumptiuus.*

débil de los "modos" filosóficos, pues, como enseña Aristóteles, procede de mentiras fabulosas. Pero, continúa, hay que distinguir entre la poesía que descansa en la ficción humana y la poesía de que se sirve la sabiduría divina para comunicar la verdad y la certeza absolutas. Y sin embargo, hay de hecho un parentesco formal entre ambas: el empleo de símbolos y metáforas.

También Santo Tomás reconoce esta semejanza de forma en su comentario a las *Sentencias;* pero en la *Summa theologica* (I, I, 9, *ad 1)* establecerá después una distinción:

> El poeta se sirve de la forma metafórica para presentar las cosas visiblemente [*utitur metaphoris propter repraesentationem*]; la Sagrada Escritura, en cambio, emplea imágenes y metáforas porque es necesario y útil.[23]

Como se sabe, cada artículo de la *Summa* comienza con las objeciones contra la tesis que se va a sostener, objeciones que tienen la función de poner al lector en contacto con el problema. La "objeción" a I, I, 9, dice que la poesía es la más baja de todas las ciencias *(infima inter omnes doctrinas)*.[24] Lo mismo aparece, como vimos, en San Alberto *(poeticus modus infirmior est inter modos philosophiae);* la idea es patrimonio común de la escolástica; Santo Tomás no tiene por qué examinar el tema, pues la escolástica no se interesa por la dignificación de la poesía. La filosofía peripatética medieval no produjo ni una poética ni una teoría de las artes; todo intento de sacar de ella una estética de la literatura y de las artes plásticas, como el emprendido por tantos historiadores del arte y de la literatura, es por lo tanto inútil y absurdo.[25] La escolástica surgió de la dialéctica del siglo XII, y conservó su oposición contra los *auctores*, contra la retórica, contra la poesía; excluyó del sistema aristotélico la justificación filosófica de la poesía. De ahí que la escolástica tuviera que entrar

[23] Cf. M.-D. Chenu, *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin,* Montreal y París, 1950, pp. 93-94.

[24] El menosprecio de la poesía se encuentra ya en Hugo de San Víctor (véase el Excurso XI).

[25] Cuando la escolástica habla de la belleza, se refiere a un atributo de Dios. La metafísica de la belleza (por ejemplo de Plotino) nada tiene que ver con la teoría del arte. El hombre "moderno" tiende a sobreestimar las artes plásticas porque ha perdido el sentido de la belleza inteligible que tenían el neoplatonismo y la Edad Media. *Sero te amaui, pulchritudo tam antiqua et tam noua, sero te amaui,* dice San Agustín a Dios *(Confesiones,* X, XXVII, 38), refiriéndose a un tipo de belleza extraño a la estética.

en conflicto con la poética y con la poesía de un Mussato y también de un Dante. Es éste un fenómeno histórico que no se había observado hasta ahora. ¿Por qué no? Porque la historia de la literatura simplifica demasiado las cosas y se queda muy por debajo de su cometido, como *infima inter omnes doctrinas*. Los estudiosos de la escolástica, por su parte, suelen pasar como sobre ascuas por los problemas de la historia literaria y filológica; y por lo general suelen también sucumbir a la tentación de afirmar la existencia de una harmonía providencial entre Dante y Santo Tomás.

Nuestro examen nos lleva por lo tanto a las siguientes conclusiones: la tabla de *modi* que ofrece Dante está emparentada con el formulario de Alejandro de Hales y de San Alberto; Santo Tomás no trae nada parecido. En Dante aparecen seis "modos" que no están en Alejandro de Hales: *fictiuus, descriptiuus, digressiuus, probatiuus, improbatiuus, exemplorum positiuus*. ¿Dónde pudo hallarlos? Se impone pensar en Gentile da Cingoli, que a fines del siglo XIII enseñaba filosofía en la facultad de Artes de la Universidad de Bolonia. De hecho, Gentile da Cingoli dice lo siguiente: *Forma tractandi est quintuplex secundum aliquos: diffinitiuus* [así hay que leer], *diuisiuus, probans, improbans, et exemplorum positiuus*.[26] Aquí encontramos, pues, tres de los seis *modi* que faltaban.

Pero no sólo hay que buscar en la escolástica. Las expresiones *fictiuus, descriptiuus, digressiuus* pertenecen a la retórica. ¿Acaso la retórica italiana de hacia 1300 no conocía los modos retóricos? Recordemos a Giovanni del Virgilio: *rhetoricisque modis;* sólo ahora comprenderemos del todo estas palabras. Tenemos además otro testigo, a quien hasta ahora no se ha concedido atención; el cardenal Jacopo Gaietani Stefaneschi nos ha dejado un *Opus metricum* (escrito después de 1297, redactado definitivamente en 1319), en cuyo prólogo se ufana de haber empleado los siguientes *modi: narratiuus, historicus, descriptiuus, demonstratiuus, exclamatiuus, prolocutiuus, suasiuus, dissuasiuus... totusque rhetoricus*.[27] Esta complacencia en la enumeración profusa de *modi* es, pues, característica del estilo retórico de la época.

[26] M. Grabmann, "Gentile da Cingoli", en los *Sitzungsberichte* de Munich, 1940. La cita aparece en la p. 62.

[27] Franz Xaver Seppelt, *Monumenta Coelestiniana*, Paderborn, 1921, p. 5, 15 *ss.*

La escolástica y la retórica concurren en un solo punto: en la exposición de los *modi tractandi.*

La creación de Dante está estructurada por una arquitectura simétrica, evidente aun en su tabla de "modos". De la gran cantidad de modos conocidos, Dante ofrece una selección bien meditada, que comprende diez elementos, esto es, un número perfecto;[28] está dividida en dos series de cinco; la primera, como vemos ahora, se refiere al aspecto poético-retórico de la obra, y la segunda al aspecto filosófico. La fórmula *et cum hoc* enlaza las dos series de manera programática; quiere decir: "mi obra contiene poesía y a la vez filosofía". De este modo, Dante reivindica para su poema la función científica que la escolástica negaba a la poesía en general. En su tabla de "modos" Dante toma posición, de manera autónoma y soberana, en la querella preludiada por la polémica de Mussato.

§ 4. Petrarca y Boccaccio

Homero es el primer padre y a la vez la cumbre más alta de la poesía griega. Semejante posición, si bien afortunada, trae consigo ciertas desventajas. Homero hace sombra a todos, y este hecho, entre otros, le ha granjeado la enemiga, no sólo de filósofos como Heráclito y Platón, sino también de poetas como Hesíodo, Píndaro, Eurípides y Calímaco. El mismo fenómeno se repitió, una vez más en la historia, en Italia. Dante es el primero, y está solo. La literatura italiana comienza con él, es verdad; pero no sería falso decir que comienza después de él. No hay manera de incorporar a Dante en la literatura italiana; claro está que se intentó hacerlo; el *umanesimo volgare* (como lo llamó Toffanin) adaptó a los ejercicios literarios italianos el principio básico del humanismo latino: la imitación de los grandes modelos *(imitatio)*. Pietro Bembo[29] reunió a los tres grandes poetas toscanos —Dante, Petrarca y Boccaccio— en una tríada canónica

[28] Según Pitágoras, porque $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. El hombre tiene diez dedos, el catecismo diez mandamientos, etc. En las matemáticas se llama "número perfecto" el que es igual a la suma de sus dividendos (incluído el 1, pero no el número mismo). Por ejemplo: $6 = 1 + 2 + 3$; $28 = 1 + 2 + 4 + 7 + 14$. En este sentido el 10 no es número perfecto. En el *Somnium Scipionis* (= *De re publica*, VI) Cicerón llama números "plenos", esto es, perfectos, al 7 y al 8. Cf. la explicación que da Macrobio (ed. F. Eyssenhardt, col. Teubner, Leipzig, 1893, pp. 494-495).

[29] *Prose della volgar lingua*, 1525.

que debía representar el mismo papel que para los latinos había desempeñado Cicerón en la prosa y Virgilio en la poesía. ¿Cuál fué el resultado de esta teoría? El petrarquismo, que se extendió como peste por Italia y Francia; era fácil imitar a Petrarca. A Dante, por su parte, no se le admitió sin reservas entre los tres poetas canónicos; se le encontraban pecados contra el buen gusto, y su estilo poético parecía a veces poco esmerado. Como Homero, Dante dió a su país la más alta gloria, pero no favoreció a la literatura italiana. Para nosotros, Dante está al lado de Virgilio y de Shakespeare, no al lado de Petrarca ni de Boccaccio; éstos son interesantes, pero Dante es grande.

Dante había hallado al conflicto entre la poesía y la filosofía, que encendía los ánimos hacia 1300, una solución que no era transferible. Después de Dante, se torna a los viejos argumentos. Petrarca, que conocía a los Padres de la Iglesia, o sea la poética bíblica, y que conocía también la *Metafísica* de Aristóteles, esto es, la teología poética, escribe a su hermano, el cartujo Gerardo (*Le familiari*, X, IV):

> La poesía no está de ningún modo en pugna con la teología... Casi podría decir que la teología es una poesía que viene de Dios. Si a Cristo se le llama ora "león", ora "cordero", ora "gusano",[30] ¿qué es eso si no poético?... ¿Qué cosa son las parábolas del Salvador... si no alegorías?... Sin embargo, el asunto es diferente, ¿quién lo niega? La Biblia habla de Dios y de las cosas divinas: la poesía, de los dioses y de los hombres; por eso leemos en Aristóteles... que los poetas fueron los primeros "teologizantes".

Petrarca remite a Varrón, a Suetonio y a San Isidoro, y además a Moisés, Job, David, Salomón, Jeremías, de quienes dice que escribieron en hexámetros; en la hilera de testigos siguen San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín y Prudencio, Próspero, Sedulio, leídos en las escuelas. Petrarca termina su carta con una explicación alegórica de su primera égloga.

En Boccaccio volvemos a encontrar la poética teológica. El

[30] León: Apocalipsis, V, 5; cordero: San Juan, I, 29; gusano: Salmo XXI, 7, etc. La enumeración e interpretación de los *nomina Christi* constituye un *locus theologicus* ya tratado por San Isidoro (*Etimologías*, VII, II) e incorporado por fray Luis de León a la literatura universal (*De los nombres de Cristo*, 1583). Sobre los *nomina Christi* véase ahora un trabajo mío publicado en *Mélanges Joseph de Ghellinck*, Gembloux, 1951, pp. 1029 *ss.* [Y cf. las observaciones de M. R. Lida de Malkiel en *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 113-114.]

meollo de sus extensas disquisiciones está en la siguiente frase: *dunque bene appare, non solamente la poesia essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia.*[31]

Petrarca y Boccaccio siguen, pues, la misma ruta de Mussato, como la seguirá después Coluccio Salutati († 1406). Pero las circunstancias han cambiado.[32] Santo Tomás no era autoridad sino para los dominicos; los franciscanos se atenían en parte a Escoto y en parte a Occam. La obra de Santo Tomás carece de continuadores en el siglo XIV. Petrarca no tiene contactos con la escolástica; sigue a Cicerón y a San Agustín. La lucha contra la poesía la emprenden en la Italia del Quattrocento, no los filósofos, sino los frailes rigoristas, que están en la línea que conduce de San Pedro Damián a Savonarola. Contra esta tendencia pudo justamente aducirse la "poética teológica", porque la poesía debía legitimarse con argumentos cristianos. En sus églogas latinas, Petrarca y Boccaccio continúan la bucólica alegórica de la Edad Media. Todavía Tasso se atendrá a las enseñanzas de Boccaccio.[33]

Aún hoy, el tomismo se encuentra en un apuro cuando se propone incorporar a la poesía en su sistema. Jacques Maritain, autor de *Art et scolastique*, criticó en una ocasión el concepto de "arte puro". Un arte puro que no quiere sino estar consigo mismo —dice— pierde contacto con el hombre y con las cosas, y esto equivale a una destrucción del arte:

> El arte se destruye a sí mismo, porque su existencia depende del hombre, en el cual subsiste, y de las cosas con las cuales se alimenta... Debemos recordarle que "la poesía es ontología".

Maritain está citando a Maurras:

> La poesía es teología, afirma Boccaccio... El término adecuado sería quizá "ontología", porque la poesía tiene su meta principal en las raíces del conocimiento del ser.[34]

Maurras, Maritain, Boccaccio; el verlos reunidos bajo el signo

[31] Giovanni Boccaccio, *Il comento alla Divina commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. D. Guerri, Bari, vol. I, 1918, p. 43 = *La vita di Dante*, cap. XXII. Ligeramente cambiado en la versión reducida, *ibid.*, pp. 87 *ss.*

[32] Cf. Étienne Gilson, *La philosophie au moyen âge*, pp. 710 *ss.*

[33] *Discorsi del poema eroico* (Torquato Tasso, *Prose*, ed. F. Flora, Milán-Roma, 1935, p. 355).

[34] Jacques Maritain, *Frontières de la poésie*, París, 1935, pp. 12 *ss.*

de Santo Tomás no deja de tener gracia. Y es curioso pensar que el estandarte de la poética teológica, que el Trecento italiano tomó del arsenal de la Edad Media para defenderse contra el intelectualismo tomista, servirá en el siglo XX al neotomismo.[35]

[35] Giuseppe Billanovich ha demostrado *(Petrarca letterato*, I, Roma, 1947, pp. 121 *ss.)* que la poética teológica de Boccaccio (expuesta en el *Trattatello in laude di Dante* y en los dos últimos libros de la *Genealogia deorum gentilium)* se remonta a una carta de Petrarca a su hermano Gerardo *(Le familiari*, X, 4), la cual, a su vez, se remonta a Mussato.

XIII

LAS MUSAS

Nuestro estudio ha partido de la idea esencial de que el Occidente mediterráneo y nórdico constituyen una unidad vital. Nuestra meta ha sido demostrar que esa unidad existe igualmente en la literatura. Era, pues, necesario revelar continuidades hasta ahora pasadas por alto. Un análisis filológico pormenorizado y microscópico nos ha permitido descubrir en textos de muy diversa procedencia elementos de idéntica estructura, y los hemos podido interpretar como constantes de la literatura europea. Estos elementos venían a mostrarnos la existencia de una teoría y de una práctica de la expresión literaria enteramente generales y divulgadas. Uno de esos denominadores comunes es la retórica. Hemos visto que la poesía tiene muchos puntos de contacto con la retórica, como también con la filosofía y la teología. Había que echar luz sobre todos esos complejos; había que deshacer cuidadosamente una espesa maraña. En cada capítulo hemos investigado un nuevo aspecto de la misma sustancia histórica; en cada uno puede decirse que lanzamos una nueva red. Gracias a estas pescas hemos traído a la superficie gran número de hechos históricos aislados —feliz hallazgo marginal—; pero nuestra principal tarea era llegar a un mejor conocimiento de la estructura de la materia literaria, por medio de métodos de precisión, garantizados por un trabajo a la vez sistemático y empírico. Por el camino del análisis descendimos desde los conceptos más generales hasta los particulares, de la retórica a la tópica, de ésta a la tópica panegírica, etc. Cuanto más logremos adentrarnos por este camino, tanto más probable será que nos acerquemos a lo históricamente concreto; lo hallaremos en la "fértil hondura de la experiencia"...

Una de las constantes formales "concretas" de la tradición literaria son las Musas. Para la Antigüedad, las Musas se asocian no sólo con la poesía, sino con todas las formas superiores de la vida espiritual. Vivir con las Musas es vivir humanísticamente, como dice Cicerón *(cum Musis, id est, cum humanitate et do-*

ctrina: Tusculanas, V, XXIII, 66). Para nosotros, las Musas son figuras esquemáticas de una tradición pasada ya a la historia; pero en un tiempo fueron potencias vitales, que tenían sus sacerdotes, sus servidores, sus augurios, y... sus opositores. Cada página de la historia literaria de Europa nos habla de ellas.[1]

La historia de las religiones interpreta a las Musas como deidades de las fuentes, relacionadas con el culto de Zeus. Se supone que en el santuario pierio de las Musas se cultivaba cierto género de poesía destinado a celebrar la victoria de Zeus sobre los dioses arcaicos. Esto explicaría la relación de la poesía con las Musas.[2] Es verdad que Homero no hace alusión alguna a estos orígenes; sus Musas son deidades olímpicas, cuya tarea dentro de la epopeya consiste en sugerir al poeta lo que debe decir. Al comienzo de la *Ilíada*, Homero pide a la diosa que cante la cólera de Aquiles; al comienzo de la *Odisea*, ruega a la Musa que le diga quién es el hombre que... La invocación de las Musas aparece más desarrollada al principio del catálogo de naves de la *Ilíada* (II, 484 *ss.)*; las Musas son necesarias aquí no sólo para la inspiración, sino además porque están al tanto de todo lo que sucede. Para nuestro objeto es indiferente que el catálogo de naves sea o no obra de un poeta posterior; sólo queremos leer a Homero como

[1] En *ZRPh*, LIX, 1939, pp. 129-188, he resumido la historia de las Musas, desde el tiempo de Augusto hasta *ca* 1100. Examino ahí unos veinticinco autores paganos y cerca de setenta cristianos. La continuación de ese trabajo apareció en *ZRPh*, LXIII, 1943, pp. 256-268. El presente capítulo se basa en esas investigaciones, de las cuales, sin embargo, sólo aprovecha una parte; quien quiera conocer los textos o datos más precisos acerca de las Musas en la Edad Media podrá acudir a ellas. Para los lectores interesados en la filología quisiera añadir lo siguiente: en el *Scolasticus* de Walther de Espira *(Poetae,* V, p. 19, 81) aparece Apolo, y en seguida *Pales Hinnidum plebe secuta,* cosa que desconcertó al editor, Karl Strecker; yo supuse *(ZRPh,* LVIII, 1938, p. 139, nota) que había que leer *Hymnidum* = 'Musas', pero entre tanto he leído el estudio de H. Chamard, "Une divinité de la Renaissance: les Hymnides" (en *Mélanges Laumonier,* París, 1935, p. 163). Según Chamard, las Hímnidas son una especie de Ninfas, que en muchos textos franceses de la primera mitad del siglo XVI aparecen al lado de las dríadas u oréades. Provienen del *De genealogia deorum* de Boccaccio; en el libro VII, XIV, Boccaccio habla *De Nymphis in generali,* y dice entre otras cosas: *Aliae Hymnides appellantur, ut placet Theodontio, quas dixit pratorum atque florum Nymphas existere.* No se sabe quién sea ese Teodoncio que menciona Boccaccio. Cf. H. Hauvette, *Boccace,* París, 1914, pp. 425-426, y Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques,* The Warburg Institute, Londres, 1940, pp. 188-189. Como se ve, ya Walther de Espira conocía las Hímnidas de Boccaccio. Por otra parte, desde la Antigüedad, las Musas solían identificarse ya con las Ninfas (Virgilio, *Égloga VII,* 21); lo mismo ocurre más tarde en San Isidoro *(Etimologías,* VIII, IX, 96). Las Hímnidas no aparecen en el *Lexikon der Mythologie* de Roscher, ni tampoco en *RE,* s. v. *Nymphai.*

[2] Cf. Otto Kern, *Die Religion der Griechen,* I, Berlín, 1926, p. 208.

se le leyó durante dos milenios; el catálogo de las naves ha sido el modelo de muchos catálogos poéticos hasta entrada la Edad Moderna.

También Hesíodo, creador del poema didáctico, se siente vinculado a las Musas. En él y en Píndaro la invocación de las Musas tiene por objeto justificar la función educadora del poeta.

Las Musas no tenían una personalidad tan definida como los dioses del Olimpo; se sabía muy poco de ellas. Encarnaban un principio puramente espiritual, que bien podía desligarse del panteón grecorromano; la única figura del Olimpo homérico con la cual estaban estrechamente relacionadas era Apolo. Desde la época más primitiva de la Hélade, la imagen de las Musas carecía de rasgos fijos; había, desde los tiempos más antiguos, tradiciones contradictorias acerca de su número, su origen, su morada y sus funciones. Las Musas de Hesíodo no son las mismas de Homero, ni las de Empédocles las mismas de Teócrito. Pero ya en los tiempos más remotos, las Musas eran protectoras, no sólo de la poesía, sino también de la filosofía y de la música. La escuela de Pitágoras, como la de Platón, está vinculada desde sus principios con el culto de las Musas. También para la generalidad de los hombres, toda la cultura superior del espíritu estaba bajo el signo de las Musas. Ya hemos encontrado esta idea en Cicerón, autor culto y que se siente ufano de su cultura. Muy otras son, en cambio, las profundidades y plenitudes espirituales de donde procede el apasionado amor de Virgilio por las Musas, amor expresado en un solo pasaje de su obra: el poema sobre la agricultura *(Geórgicas*, II, 475 *ss.)*. Después de ensalzar la feliz vida del campesino, Virgilio le contrapone la finalidad de su propia vida:

Me uero primum dulces ante omnia Musae,
quarum sacra fero ingenti percussus amore,
accipiant, caelique uias et sidera monstrent,
defectus solis uarios, lunaeque labores,
unde tremor terris, qua ui maria alta tumescant
obicibus ruptis, rursusque in se ipsa residant,
quid tantum Oceano properent se tinguere soles
hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet.
Sin, has ne possim naturae accedere partis,
frigidus obstiterit circum praecordia sanguis,
rura mihi et rigui placeant in uallibus amnes;
flumina amem siluasque inglorius...

Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
atque metus omnis et inexorabile fatum
subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari!

Primero las Musas, dulces para mí sobre todo
(pues llevo su librea y las amo con amor infinito),
acójanme y muéstrenme las rutas que siguen los astros,
los varios eclipses del sol, el penar de la luna,
por qué tiembla la tierra y se hinchan los mares profundos,
rompiendo sus diques, para luego volver a la calma;
por qué los soles de invierno se precipitan a hundirse
en el océano, y qué causa retarda otras veces las noches.
Mas si es muy fría la sangre que en mi pecho se agita
para dejarme entender esos secretos del mundo,[3]
busque yo al menos el campo, el arroyo que riega los valles,
y viva, sin gloria, amando los ríos, las selvas...
¡Dichoso el que puede conocer la razón de las cosas,
el que, hollando resuelto el temor, desdeña los hados
inexorables, y la furia del avaro Aqueronte!

Virgilio no pide a las Musas el don de la poesía, sino la facultad de comprender las leyes cósmicas. El poeta refleja aquí unas ideas en que ha querido reconocerse la huella del estoicismo ecléctico de Posidonio. Las Musas aparecen como protectoras de la filosofía; otorgan ese saber que permite vencer el temor a la muerte y al infierno. Todavía en la *Eneida* presenta Virgilio a un poeta que recita cantos didácticos sobre filosofía natural (I, 740 *ss.*).

En los versos finales de las *Geórgicas* (IV, 559-566), el poeta vuelve su mirada hacia Augusto. Se contrastan aquí las hazañas guerreras del emperador con la tranquila vida del poeta; éste pone su firma a la obra, y, citándose a sí mismo, la enlaza con la poesía pastoril de su juventud:

Haec super aruorum cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphraten bello, uictorque uolentis
per populos dat iura, uiamque adfectat Olympo.
Illo Virgilium me tempore dulcis alebat
Parthenope, studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum, audaxque iuuenta,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

[3] Según Empédocles, la capacidad intelectual radica en la sangre; Virgilio, pues, hace aquí una perífrasis para confesar humildemente su "escasa habilidad mental".

Esto canté sobre el cuidado de campos y greyes
y árboles, mientras el gran César llevaba hasta el hondo
Eufrates la guerra y, vencedor, imponía sus leyes
a pueblos sumisos, abriendo así su vía al Olimpo.
Y yo, Virgilio, entre tanto, me entregaba con celo,
en la dulce Parténope, a oscuras, pacíficas artes,
yo, que hice canciones bucólicas, y (joven como era)
osé cantarte, Títiro, a la sombra de un haya copuda.

Se nos ha conservado un comienzo de la *Eneida* que Virgilio probablemente suprimió en la versión definitiva: [4]

Ille ego qui quondam gracili modulatus auena
carmen, et egressus siluis uicina coegi
ut quamuis auido parerent arua colono,
gratum opus agricolis: at nunc horrentia Martis...

Yo, que una vez modulé canciones con rústica flauta
y luego, dejando el bosque, urgí a los campos vecinos
a dejar satisfecho al más ambicioso colono
(obra agradable al labriego), canto hoy los estragos de Marte.

Aquí Virgilio liga su epopeya con sus canciones bucólicas y con sus poemas didácticos. Esta secuencia biográfica de las obras virgilianas se interpretó en la Edad Media como una jerarquía fundada en motivos de orden interno, jerarquía de tres géneros poéticos, de tres tipos sociales (pastor, campesino, guerrero), de tres estilos; y la jerarquización llegó a extenderse a los árboles asociados con ellos (haya — árbol frutal — laurel y cedro), a los lugares correspondientes (prado — sembrado — castillo o ciudad), a los accesorios (cayado — arado — espada), a los animales (oveja — buey — caballo). Con estas correspondencias se hizo un esquema gráfico de círculos concéntricos, que se llamaba *rota Virgilii*, la rueda de Virgilio.[5] Todavía en el Renacimiento inglés, la poesía pastoril se considera como etapa anterior de la epopeya (Spenser, Milton).

No había manera de integrar a las Musas en este esquema. Sin embargo, la poesía bucólica se asoció siempre —en recuerdo de Teócrito— con las Musas sicilianas. En Virgilio, como vimos, las Musas del poema didáctico son protectoras de la ciencia y de

[4] Cf. ahora el artículo de H. Fuchs en *Museum Helveticum*, IV, 1947, p. 191, nota 114.

[5] Faral, *Les arts poétiques*, p. 87.

la filosofía; las Musas de la epopeya, en cambio, se asemejan a las homéricas, pues hacen conocer a Virgilio los antecedentes mitológicos de los sufrimientos de Eneas (I, 8), hablan del antiguo Lacio (VII, 37), y el poeta las invoca cuando quiere hacer una enumeración de los combatientes [6] (VII, 641; X, 163). La *Eneida* fué una nueva confirmación de las Musas en cuanto elemento estilístico de la epopeya occidental. La invocación épica a estas inspiradoras, susceptible de repetirse en los pasajes especialmente importantes o "difíciles",[7] sirve en Virgilio y en sus sucesores para adornar el relato, y contribuye a realzar sus puntos culminantes.

Horacio dedicó a las Musas un poema *(Odas*, III, IV), en el cual se pone al servicio de la restauración moral y religiosa deseada por Augusto. No es una de sus obras más afortunadas. Más convincente es el elevado *pathos* con que Horacio celebra su lírica como una obra de las Musas que viene a colocarlo entre los inmortales *(Odas*, I, I, 29-34):

Me doctarum hederae praemia frontium
Dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leues cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet, nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton,
quodsi me lyricis uatibus inseres,
sublimi feriam sidera uertice.

En la traducción de Bartolomé Martínez:

A mí la verde hiedra,
gloriosos premios de las doctas frentes,
me dan un ser divino y soberano,
y aquesto más me arredra
del confuso bullicio y vulgo vano:
el bosque umbroso y plantas diferentes,
y de las ninfas el liviano coro
que en bellas perlas cierne plata y oro.
Y si mi dulce musa
Euterpe sus favores no me niega,

[6] Todavía el gran historiador Edward Gibbon (1737-1794) dedicó un estudio a la cuestión de si el catálogo de tropas es elemento indispensable de la epopeya.

[7] De ahí la *inuocatio* "segunda" o aun múltiple. El *locus classicus* para esto es Quintiliano, IV, prooemium, 4.

y de templarme el lésbico instrumento
Polimnia no rehusa
y a mi voz su calor divino llega,
y tú me dieres el glorioso asiento
entre poetas líricos, de un vuelo
llegará mi cabeza hasta el cielo.

Horacio parodia la invocación a las Musas en las *Sátiras* (I, v, 51); Tibulo la sustituye por la invocación a un amigo (II, I, 35), Propercio por la invocación a su amada (II, I, 3). Ovidio se dirige a las Musas en tono irónico *(Ars amandi,* II, 704); dice que tachan a la suya los censores de "licenciosa" *(Remedia,* 362), y él mismo la llama "jocosa" *(ibid.,* 387). Más tarde, los poetas alegres del siglo XII se complacerán en invocar a esta *Musa iocosa* de Ovidio.

Ya en tiempos de los primeros sucesores de Augusto se hace evidente un apartamiento consciente de la mitología y de la leyenda heroica; son significativos en este sentido Manilio y el poeta del *Etna.* Los temas trillados ya no lograban satisfacer. A esto vino a añadirse la crítica moral de la leyenda heroica por parte de la filosofía estoico-cínica, crítica reproducida por Cicerón en su *De natura deorum* (III, 69 *ss.*). Mientras decaía la mitología helénica, el Imperio creaba un nuevo culto: la apoteosis de los Césares. La invocación del soberano llegó a aparecer al lado del apóstrofe a las Musas y aun a suplantarlo, como ocurrió por vez primera en Virgilio *(Geórgicas,* I, 24 *ss.)*, y más tarde en Manilio, Ovidio y otros. Estacio conserva la invocación de las Musas en la epopeya, pero en la poesía de circunstancias se esfuerza por encontrarle sustitutos, y llega a convertirse en un amanerado especialista en este terreno.

El hecho de que Persio rechazara a las Musas tuvo gran importancia en la época posterior. Persio se había dedicado a la filosofía; su primera sátira es un ataque contra la degenerada poesía y retórica de su tiempo, lanzado desde el punto de vista de la ética estoica. En el breve prólogo que precede a su librito se presenta a sí mismo como *outsider* de la poesía, y dice que nunca ha bebido en la fuente de Hipocrene; es "medio lego", *semipaganus,* lo cual quiere decir que no participa en las fiestas aldeanas *(paganalia)* de los poetas profesionales, o sólo participa a medias:

Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnaso
memini, ut repente sic poeta prodirem.
Heliconidasque pallidamque Pirenen
illis remitto, quorum imagines lambunt
hederae sequaces: ipse semipaganus
ad sacra uatum carmen adfero nostrum.[8]

¿Cómo había de interpretar estos versos un clérigo medieval? *Semipaganus* no podía traducirse sino por 'semipagano'; pensaría entonces que Persio, ese contemporáneo de San Pablo y del semicristiano Séneca, se había apartado ya de la errónea fe en los dioses paganos: de ahí su rechazo de las Musas...

Al lado de la invocación a las Musas, la poesía antigua conocía la invocación a Zeus.[9] La poesía cristiana pudo continuar esta tradición, identificando el paraíso con el Olimpo, y a Dios con Júpiter (todavía en Dante: *sommo Giove)*. Finalmente, la Antigüedad tardía desarrolló la invocación del poeta a su propio espíritu; para esto había ya antecedentes en la más vieja poesía griega; el Odiseo homérico habla "consigo mismo en su alma poderosa" *(Odisea*, V, 298); Píndaro se dirige a su espíritu.[10] En el primer verso de las *Metamorfosis*, Ovidio dice que su espíritu *(animus)* lo impulsa a escribir; Lucano (I, 67) imita esta fórmula. Al lado de *animus*, aparecen aquí y allá expresiones más enfáticas para el ansia creadora del poeta.[11] Prudencio dice a su espíritu (ed. J. Bergman, Viena y Leipzig, 1926, p. 54, 82):

Solue uocem, mens sonora, solue linguam nobilem,
dic tropaeum passionis...[12]

[8] "Nunca he mojado mis labios en la fuente del Caballo [Hipocrene], ni me acuerdo de haber soñado en el Parnaso de dos cabezas, para presentarme de buenas a primeras como poeta. Las deidades del Helicón y la pálida Pirene [fuente consagrada a las Musas en Corinto] se las dejo gustoso a aquellos cuyos bustos lame trepadora hiedra; yo presento mis versos a la fiesta de consagración de los vates, pero quedándome fuera del corro."

[9] Píndaro, *Nemea II*; Teócrito, XVII, 1; Arato; Virgilio *(Bucólica II*, 60); *Ovidio (Metamorfosis*, X, 148). Boecio *(De consolatione philosophiae*, III, pr. 9, § 25) recomienda, siguiendo a Platón: *Inuocandum... rerum omnium patrem, quo praetermisso nullum rite fundatur exordium.* Boccaccio hará suyas estas palabras *(Genealogiae deorum gentilium*, ed. V. Romano, Bari, 1951, I, p. 9, 24 *ss.)*.

[10] *Nemea III*, 26; *Olímpica II*, 89; *Pítica III*, 61.

[11] Estacio: *Pierius calor, Pierium oestrum (Tebaida*, I, 3 y 32); Claudiano: *mens congesta (De raptu Proserpinae*, I, 4).

[12] "Suelta tu voz, oh espíritu sonoro, desata la noble lengua, anuncia el triunfo de la Pasión."

En esta invocación, el espíritu poético sustituye decididamente a la Musa.

La poesía del Imperio rechaza, desvalora y sustituye a las Musas; pero en la misma época se efectúa un cambio ideológico que sacude a la latinidad de su escepticismo y aviva su fe en la supervivencia del alma después de la muerte. Franz Cumont nos ha revelado hace poco ese cambio, que él fué el primero en descubrir gracias al estudio de los sarcófagos de los siglos I a IV;[13] las esculturas de estos preciosos mármoles representan escenas de la mitología y de la leyenda heroica, interpretadas de acuerdo con los principios de la alegoría filosófica de Homero y de los mitos. La especulación pitagórica había transformado a las Musas en divinidades de la esfera celeste, cuyo canto originaba la harmonía de las esferas; de este modo, las Musas se incorporaron a la escatología de la tardía Antigüedad pagana; su función era otorgar la inmortalidad, aunque no a todos los hombres, sino sólo a los que se habían consagrado a su servicio como poetas, músicos, investigadores, pensadores. Virgilio pone en los Campos Elisios a piadosos sacerdotes y cantores, y además a los creadores de la cultura superior *(Eneida*, VI, 663). El afán de conocimientos —profanos o religiosos— es camino a la inmortalidad y está asociado con el culto de las Musas.[14] Así se explican las Musas de los sarcófagos de la tardía romanidad. Se habían tomado por sepulcros de poetas; Cumont ha refutado tal interpretación; resume su descubrimiento en estas palabras:

> Con su música, las diosas hermanas que presiden a la harmonía de las esferas despiertan en el corazón de los hombres un anhelo apasionado de esa melodía divina y ponen en él la nostalgia del cielo. Al mismo tiempo, las hijas de Mnemósine recuerdan a la razón las verdades que ésta conoció en una vida anterior; le comunican la sabiduría, que es una prenda de la inmortalidad. Gracias a ellas el pensamiento asciende al éter, es iniciado en los secretos de la naturaleza y comprende el movimiento del coro de los astros. Desligado de las preocupaciones terrenales, el pensamiento pasa al mundo de las ideas y de

[13] *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942. Me atengo en el texto a esta obra maestra del gran investigador.

[14] Entre los muchos testimonios aducidos por Cumont, hay que subrayar principalmente los siguientes: Temistio (p. 234 *a*); Máximo de Tiro, X; el himno de Proclo a las Musas (ed. A. Ludwich, Königsberg, 1896, p. 143). A estos textos habrá que añadir el epigrama fúnebre en honor de Vetio Agorio Pretextato (cf. *supra*, p. 299).

la belleza y queda purificado de las pasiones materiales. Y después de la muerte, las vírgenes celestiales llaman al alma, santificada en su servicio, hacia las estrelladas esferas en que habitan, y la hacen participar de la bienaventurada vida de los inmortales.

Cumont ha sido el primero en responder a las preguntas que formuló J. J. Bachofen en su *Gräbersymbolik* (1859) y que embrolló con fantásticas teorías; Cumont nos ha hecho posible una nueva comprensión de la religión de la tardía Antigüedad.

El significado religioso de las Musas en el ocaso del paganismo es probablemente la causa más profunda de su explícito rechazo en la antigua poesía cristiana. Este rechazo se convirtió a su vez en un tópico poético; de él se tienen ejemplos desde el siglo IV hasta el XVII, y nos puede servir como índice del avivamiento o relajamiento del rigorismo ético-dogmático. A menudo el rechazo de las Musas va unido al afán de encontrarles sustituto, afán que hizo posibles muchas innovaciones, más o menos inspiradas. Todo este proceso es de gran importancia para la historia literaria, porque pone de manifiesto ciertas continuidades, y también porque refleja la atmósfera religiosa de las diversas épocas.

Juvenco, el más antiguo de los poetas épicos cristianos, pide ayuda al Espíritu Santo y le ruega que lo rocíe con las aguas del Jordán, las cuales vienen a sustituir aquí a las fuentes de las Musas. En el prólogo en verso que antecede a su obra, Sedulio la interpreta como un banquete pascual, aunque, dice, sólo se ofrecen en él legumbres servidas en una fuente de barro rojizo.[15] Al comienzo de su poema (I, 60 *ss.*), Sedulio invoca a Dios; si no habla de las Musas, en cambio critica a los poetas paganos (I, 1 *ss.*). Éste parece ser el primer germen del tópico "contraste entre la poesía pagana y la cristiana", con el cual habremos de encontrarnos a menudo.[16] Prudencio invita a la Musa a cambiar, en honor del Señor, su acostumbrada corona de hiedra por "coronas místicas" (*Cathemerinon*, III, 26 *ss.*). Paulino de Nola († 431) rechaza a las Musas (X, 21) con las palabras:

[15] Esta imagen es común en la Edad Media; la emplea, por ejemplo, Marbod de Rennes (*PL*, CLXXI, col. 1548 c). Proviene de II Corintios, IV, 7.

[16] Cf. también la *Epistola III* de San Jerónimo: *Cedant huic ueritati tam graeco tam romano stylo mendaciis ficta miracula.*

Negant Camenis nec patent Apollini
dicata Christo pectora.[17]

Cristo debe sustituir a las Musas y a Apolo como modelo y estímulo de los poemas (XV, 30). Los poetas paganos escribieron falsedades; un siervo de Cristo no puede hacer lo mismo (XX, 32 *ss.)*. En Paulino aparece, pues, al lado de la protesta contra las Musas paganas, una teoría cristológica de la inspiración y una concepción de Cristo como músico del universo, que recuerda la especulación alejandrina sobre Cristo identificado con Orfeo.[18]

La epopeya hagiográfica es, claro está, especialmente adecuada para protestar contra las Musas. Hacia 470, el obispo Paulino de Périgueux escribe su paráfrasis en verso de la vida de San Martín por Sulpicio Severo. En el libro IV, versos 245 *ss.*, trae una extraña invocación, dirigida a una Musa personal (a la cual atribuye dignidad de sacerdotisa) y a su propio ingenio, tras lo cual repudia a las Musas:

... Vesana loquentes
dementes rapiant furiosa ad pectora Musas:
nos Martinus agat. Talis mutatio sensus
grata mihi est, talem sitiunt mea uiscera fontem.
Castalias poscant lymfatica pectora lymfas:
altera pocla decent homines Iordane[19] *renatos.*[20]

También el italiano Venancio Fortunato tuvo una devoción especial por San Martín; había sanado de una enfermedad de los ojos untándoselos con el aceite de la lámpara que ante el altar del santo ardía en una iglesia de Ravena; en agradecimiento visitó la tumba de San Martín en Tours y permaneció desde entonces en Francia. También Fortunato escribió una vida de San Martín en verso. Pero en su poesía profana no había tenido nada que objetar contra las Musas; en el prólogo a su colección de poesías relata cómo en un dificultoso viaje por los países del Danubio, por Germania y Galia, había dirigido su canto a los

17 "Las almas consagradas a Cristo huyen de las Musas y cierran sus puertas a Apolo."

18 Cf. *infra*, pp. 345-346.

19 Como se ve, el Jordán tiene aquí la misma función que en Juvenco.

20 "Que los que hablan delirando, los dementes, abracen en su furor a las Musas: a nosotros, guíenos San Martín. Tal transformación de los sentidos me es agradable, y de tal fuente están sedientas mis entrañas. Pidan linfas castalias los pechos linfáticos: otras son las bebidas que convienen a los renacidos en el Jordán."

bosques, inspirado por una Musa —ciertamente más fría que arrobada—, cual un nuevo Orfeo *(MGH, Auctor. antiquiss.*, IV, p. 2, 8). En Fortunato, la poesía profana y la religiosa marchan lado a lado. No cabe duda de que su fe cristiana era sincera, pero también sentía una profunda simpatía por la poesía antigua. Nos habla *(ibid.*, pp. 161-162) de un caminante que llega en verano a un paraje umbroso y se pone a recitar versos; ¿versos de Homero, de Virgilio, de los Salmos? Lo mismo da, pues cada quien hechiza a los pájaros con *sus propias* Musas.

La alegoría patrística [21] hace inofensivas a las Musas por medio de una explicación evemerista, transformándolas en conceptos de la teoría musical (como volverá a suceder en la poesía de secuencias).[22]

En el siglo VII hay en el Norte germano un nuevo rechazo rigorista de las Musas paganas: el de Aldhelmo; sólo que ahora adopta un carácter muy distinto del que tenía en Paulino de Nola, pues no es a Cristo a quien se dirige el poeta anglosajón en el prólogo de su colección de acertijos, sino al omnipotente Creador que hizo al behemoth (Job, XL, 10 *ss.)*. Aldhelmo repudia a las "Ninfas castalias" y a Apolo; como Persio, él tampoco "soñó sobre el Parnaso"; Dios es quien pondrá en su boca una canción, puesto que también inspiró "poemas métricos" a Moisés. Aldhelmo relaciona, pues, el rechazo de las Musas con la "poética bíblica" de los Padres de la Iglesia; menciona a la burra de Balaán (Números, XXII, 28) como prueba de que Jehová puede conceder la elocuencia, motivo que aparece ya en Sedulio *(Carmen paschale*, I, 160 *ss.)* y que será después muy popular;[23] es una de las aberraciones de la poética bíblica o jehovística.

La asociación de la teoría poética con el Antiguo Testamento,

[21] San Clemente, *Protréptico*, II, XXXI; San Agustín, *De doctrina christiana*, II, XVII, siguiendo a Varrón.

[22] Sobre la patrística y el evemerismo cf. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, The Warburg Institute, Londres, 1940, pp. 14 *ss.*

[23] Cf. por ejemplo Oriencio, *Commonitorium*, I, 29 *ss.* San Beda, *Vita Cuthberti metrice*, ed. Saager, p. 63, 74. *Poetae*, III, p. 308, 18; p. 509, 37. En *Poetae*, III, p. 7, 34 *ss.*, no sólo se cita el caso de la burra de Balaán, sino también el versículo 11 del Salmo LXXX: *Dilata os tuum, et implebo illud*, y se menciona a Cristo, que, por ser el Verbo, puede también otorgar *munera linguae*. Odón de Cluny, *Occupatio*, p. 2, 25, y p. 68, 18. *Munera ueri* es lo que pide San Beda al Espíritu Santo *(op. cit.*, v. 35). El "concepto" *verbum/Verbum* ('elocuencia'/'Cristo') debe de remontarse a la *Epístola I* de San Jerónimo: *Neque eum posse uerbo deficere qui credidisset in Verbo.*

producto de la interpretación patrística de la Biblia, arraigó, más que en ningún otro país, en Inglaterra. Su continuidad ahí fué tal, que induce a pensar que ya desde los tiempos de la dominación sajona, Inglaterra había sido particularmente permeable a la poesía del Antiguo Testamento. Todavía en Milton podremos ver ecos de la poética bíblica. En ella se funda también John Bunyan en el prólogo *(The author's apology)* al *Pilgrim's progress*, y durante el prerromanticismo inglés, modelo de la revolución literaria europea del siglo XVIII, fué grande su influencia. Robert Lowth (1710-1787), que ocupó desde 1741 hasta 1751 la cátedra de poesía en Oxford y que murió siendo obispo de Londres, llamó la atención por esos mismos años con su ensayo sobre la poesía hebrea.[24]

Una de las manifestaciones características del humanismo carolingio es la vindicación de las Musas. El anglosajón Alcuino se vió trasladado a un ambiente cortesano, cuya máxima expresión era la poesía profana de panegíricos y mensajes de amistad. Dentro de este tipo de poesía, Alcuino dió cabida a las Musas antiguas, desterrándolas, en cambio, de su poesía religiosa. Encontramos esa misma separación en Angilberto, en Teodulfo, en Rabano Mauro, en Muadwino. Sólo un eclesiástico tan severo como Floro de Lyon, conocido por sus escritos canonísticos y por su persecución de los herejes, defiende el criterio rigorista; si los poetas necesitan montañas para inspirarse, dice, que vuelvan su mirada al Sinaí, al Carmelo, al Horeb, al Sión.

El humanismo de la época también redundó en provecho de la escuela y de la poesía escolar. Un maestro conventual como Micón de Saint-Riquier ruega a la Musa que cante las fiestas cristianas; la Musa le pide en recompensa un tarro de cerveza, que se cambiará, para Navidad, en un vaso de vino. El irlandés Sedulio Escoto (establecido a partir de 848 en Lüttich) profesa un culto alegre, vital, panegírico a las Musas; para celebrar dignamente a un obispo, pide besos a los rosados labios de la Musa

[24] *De sacra poesi Hebraeorum* (Oxonii, 1753). El concepto griego de la poesía como don divino del cielo es, según Lowth, recuerdo del concepto primitivo de que la poesía fué común en un tiempo a toda la humanidad; los griegos lo perdieron en la práctica, pero el Antiguo Testamento nos lo ha conservado. La Escritura causó tal impresión porque en todas partes se buscaba por entonces la poesía primigenia. Lowth estimuló a Herder. Cf. Goethe, *Poesía y verdad*, II, x. Paul van Tieghem, *Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, I, París, 1924, p. 39.

bucólica. Su Musa es griega y le da a beber ambrosía. Sin embargo, el mismo Sedulio suele acudir también al Antiguo Testamento; así, habla de una Musa morena, a la cual llama "etíope" en recuerdo de la mujer de Moisés (Números, XII, 1); ésta responde graciosamente a su petición de un asado de carnero; es una parodia, hecha por la pluma de un celta, de la poética bíblica de los anglosajones.

Es significativa la aparición de las Musas en la poesía de secuencias de la Francia meridional, principalmente en St.-Martial (Limoges) y en Moissac. Las investigaciones más recientes[25] nos hacen presumir que el origen de la secuencia se explica por la concurrencia de dos fenómenos: la penetración de la música profana en el servicio divino, y la importación de los himnos bizantinos a Francia, después de 800. La más antigua poesía de secuencias nos ofrece justamente temas profanos, "extravagancias" que desaparecieron "en cuanto la secuencia logró la aprobación oficial, pasando así al dominio de los músicos y poetas eclesiásticos". El hecho de que en las más antiguas secuencias litúrgicas haya invocaciones a las Musas se explica por el origen musical del género. Las Musas son aquí representantes de la música, no de la poesía, y esto estaba legitimado por la patrística. La secuencia fué la raíz de la nueva lírica de Occidente;[26] también ésta vió, pues, su cuna rodeada de Musas. El renacimiento del siglo XII hizo resurgir la antigua concepción de las Musas, dándole formas muy diversas. Pasaremos por alto este tema, para ocuparnos de Dante.

Carlyle dijo alguna vez que en Dante habían levantado la voz diez siglos de silencio. En efecto, bajo el ropaje de la poesía, la *Comedia* contiene una "suma" de la Edad Media. Pero Dante se eleva a una libertad y a una amplitud que la Edad Media nunca llegó a conocer; sin embargo, esa amplitud no debe

[25] Me remito especialmente a los trabajos de Hans Spanke, muerto en un ataque aéreo a Duisburgo. Su ensayo *Beziehungen zwischen romanischer und mittelalterlicher Lyrik*, Berlín, 1936, ofrece una síntesis del tema. Cf., del mismo autor, "Aus der Formengeschichte des mittelalterlichen Liedes", en la revista *Geistige Arbeit*, 5 de septiembre de 1938. En cuanto al debate en torno a la prioridad (¿la Francia meridional o St. Gallen?), cf. los artículos de Spanke en *Historische Vierteljahrsschrift*, XXVII, p. 381, y en *ZfdA*, 1934, p. 1. El problema de las secuencias ha sido estudiado recientemente por Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Berna, 1948. Cf. la elogiosa reseña de T. Schieffer en *Historische Zeitschrift*, CLXXIII, 1952, pp. 122-127.

[26] Cf. *supra*, pp. 219-220.

interpretarse como preludio del Renacimiento o de la Reforma; ya Petrarca y Boccaccio vuelven a caer en los lazos de la Edad Media. La libertad de Dante es la libertad única de un alma grande y solitaria; gracias a ella pudo enjuiciar a papas y a emperadores y desentenderse de la interpretación histórica de San Agustín y de las exigencias totalitarias de la escolástica, para expresar un concepto personal de la historia, vista como profecía mesiánica. Dante es caso aparte, porque logró tomarse esas libertades *dentro* del jerarquizado cosmos histórico cristiano. Fué la última vez que el hombre noble y heroico, creador del Occidente,[27] fué capaz de algo así.

Los "diez siglos de silencio" habían salvado el abismo entre la Antigüedad y el cristianismo, valiéndose, en parte, de una prudente harmonización y en parte de un dudoso sincretismo, o bien habían resuelto tajantemente el problema con una actitud rigorista y con una negación ascética del mundo. La mayoría, ciertamente, no percibió siquiera toda la magnitud del dilema. Dante, el más grande poeta del cristianismo, se tomó la libertad de dar cabida en los Campos Elisios a los poetas y héroes de la Antigüedad; describió a los grandes poetas admitiéndolo a él en su círculo; hizo que Virgilio lo acompañara hasta el paraíso terrenal. Un escrúpulo tan secundario como la cuestión de si el poeta cristiano puede o no mencionar a las Musas no lo preocupó nunca.

La *Comedia* no es una epopeya en el sentido antiguo, y sin embargo adopta la invocación épica a las Musas. Para Dante, como para Virgilio, las Musas son "nuestras nodrizas" *(Purgatorio,* XXII, 105), las "sacrosantas Vírgenes" *(ibid.,* XXIX, 37), las "hermanas castalias" de sus últimas poesías *(Égloga II,* 54); alimentan al poeta con su dulcísima leche *(Paradiso,* XXIII, 56 *ss.).* El poeta, siguiendo el uso clásico, invoca a las Musas en todos los momentos decisivos: *Inferno,* II, 7, y XXXII, 10; *Purgatorio,* I, 8 *(o sante Muse poi che vostro sono),* y XXIX, 37-42; hasta en el comienzo del *Paradiso* (II, 8) les pide inspiración, y con ellas a Minerva y Apolo; y una vez más las vemos en el pasaje que precede a la descripción del cielo de Júpiter (XVIII, 82).

[27] Alfred Weber, *Kulturgeschichte als Kultursoziologie,* Leyden, 1935, p. 389. [Traducción esp. de Luis Recaséns Siches, *Historia de la cultura,* 2ª ed., México, 1943, pp. 432-433.]

Pero no acaba aquí la mención de las Musas; Dante alude frecuentemente a ellas, sobre todo a Calíope, Clío, Polimnia y Urania; en *Paradiso*, XVIII, 82, designa a la Musa con el término general de *diva Pegasea* (que también aparece en Gautier de Châtillon). A uno de sus sonetos Dante lo llama *sermo Calliopeus (Carta III*, 4).

En *Paradiso*, I, 13-27, Dante invoca a Apolo, pidiéndole que le ayude a pintar el reino de los bienaventurados. Dante mismo explicó detenidamente esta invocación en la carta a Can Grande (§ § 86 *ss.)*. En ella habla también sobre los diversos tipos de prólogo (45 *ss.)*, estableciendo una diferencia entre el *exordium* retórico y el poético; los poetas necesitan la *inuocatio* porque tienen que pedir un "don divino" a las "sustancias superiores", entre las cuales cuenta Dante a Apolo y a las Musas, e igualmente a las constelaciones *(Paradiso*, XII, 8). En su prosa emplea las formas cristianas de la *inuocatio;* en la *Monarchia* (I, 1, 6) imita el prólogo de San Agustín al *De ciuitate Dei*, continuando al mismo tiempo la invocación a Dios, tan popular en la Edad Media. También al comienzo del *De uulgari eloquentia* hay una invocación: *Verbo aspirante de coelis;* invocar a Cristo como Verbo era cosa común ya en la temprana Edad Media;[28] era uno de los posibles sustitutos cristianos de la antigua *inuocatio.*

Ya Boccaccio, ante la invocación a las Musas que se hace en el *Inferno*, II, 7, cree necesario explicarla con prolijas disquisiciones de anticuario;[29] cita a San Isidoro, *christiano e santissimo uomo e pontefice*, a Macrobio y a Fulgencio. Las Musas, dice Boccaccio, son hijas de Júpiter y de Mnemósine, esto es, de Dios Padre y de la Memoria, porque Dios enseña las verdades racionales de todas las cosas, y sus "demostraciones", conservadas en la memoria, conducen al hombre a la ciencia. Boccaccio recae, pues, en la empolvada alegoría de las Musas, con tendencia edificante, que aparece de manera aún más marcada en cuatro hexámetros escritos por él como remate de la *Comedia;*[30] en ellos, Boccaccio invoca a Dios y a la Virgen María pidiéndoles que concedan el paraíso a los dolientes mortales después de su

28 Cf. *supra*, p. 335, nota 23. Otros ejemplos: Esmaragdo *(Poetae*, I, p. 619) y Arnulfo en sus *Deliciae cleri (RF*, II, p. 217). Lo que dice Marigo en su comentario a este pasaje es desacertado.

29 *Il Commento alla Divina commedia*, ed. D. Guerri, I, Bari, 1918, pp. 198 *ss.*

30 *Opere latine minori*, ed. A. F. Massèra, Bari, 1928, p. 99.

muerte. Boccaccio escribió el comentario de Dante en medio de una dolorosa enfermedad, poco antes de su muerte; en una carta de ese tiempo se confiesa arrepentido de haber escrito el *Decamerón.* Su idea de las Musas [31] está separada por un abismo de la idea de Dante.

Desde un principio, el rechazo de las Musas por un poeta cristiano no es en sí mismo sino un testimonio de ortodoxia religiosa; cuanto más patéticamente se expresa, tanto menos convincente resulta. Raras veces es algo más que un mero tópico obligatorio. Pero esto se relaciona con el carácter mismo de la literatura medieval, en la medida en que es poesía en verso; escasas veces se encontrará en ella un sentimiento religioso potente; predominan, en cambio, el elemento didáctico y el culto litúrgicamente objetivado. Sólo en los siglos XII y XIII se dió con el tono adecuado al *mysterium fascinosum.* La cuestión de las formas y de los grados de conmoción religiosa en la poesía latina de la Edad Media está aún por estudiar.

Sin embargo, hasta un tópico tan manoseado como el rechazo de las Musas puede volver a la vida en labios de un verdadero poeta; Jorge Manrique lo llevó a su más hermosa expresión, en las *Coplas* a la muerte de su padre: [32]

Dejo las invocaciones
de los famosos poetas
    y oradores;
no curo de sus ficciones,
que traen hierbas secretas
    sus sabores.
A aquel sólo me encomiendo,
aquel sólo invoco yo
    de verdad
que en este mundo viviendo,
el mundo no conoció
    su deidad.[33]

[31] En la introducción a la cuarta jornada del *Decamerón,* Boccaccio afirma en tono apologético que su libro de novelas cortas está muy de acuerdo con el culto a las Musas: "también las Musas son mujeres", dice. Pero en la maligna sátira del *Corbaccio,* vuelve la hoja: es verdad que las Musas son mujeres, *ma non pisciano* (ed. por Buscoli, junto con el *Ameto* y las cartas, Bari, 1940, p. 218). Pone aquí el homenaje a las Musas al servicio de la misoginia medieval (pp. 222-223). La actitud de Boccaccio frente a las Musas no es del todo uniforme; uno de sus elementos es el resentimiento del letrado medieval.

[32] Que tienen antecedentes en Berceo y en Juan Ruiz.

[33] Sobre la invocación a las Musas y la mitología en la poesía española, véase

Podrá parecer extraño que las Musas no hayan dejado de preocupar a los poetas cristianos de tantos siglos. ¿No habría sido más natural desentenderse de ellas en vez de atacarlas o de buscarles un sustituto artificial, con lo cual, después de todo, no se hacía más que reconocer su existencia? ¿Acaso el cristianismo no había salido victorioso? Ciertamente, pero la tradición antigua *también había ganado*. La soberanía de la Iglesia estaba fuera de duda; con la Inquisición y la persecución de los herejes, podía anular toda oposición, pero no la de los "famosos poetas y oradores". Por sí solas, las Musas habrían sido fáciles de vencer, pero no eran independientes: desde Homero y Virgilio estaban indisolublemente vinculadas con la forma épica. El Occidente pudo vivir más de mil años sin literatura dramática, pero hasta antes de 1800 no hubo un solo siglo sin epopeya. La epopeya bíblica cristiana es más vieja que los himnos cristianos; después deja su lugar a las vidas versificadas de santos. Virgilio, como han demostrado W. P. Ker y Andreas Heusler, es el modelo de la poesía heroica de la Edad Media germano-románica. En los siglos XII, XIII y XIV esta poesía logra un nuevo florecimiento latino; en el XVI y en el XVII produce en Italia, Portugal e Inglaterra obras maestras de la literatura universal, amparadas bajo la teoría poética de Aristóteles, que triunfa a partir de 1550, como había triunfado a partir de 1200 su filosofía teórica y práctica. Todavía en el siglo XVIII la epopeya bíblica y la epopeya histórica tienen un brote tardío en Klopstock y Voltaire; pero en ese tiempo justamente se hacen manifiestas las primeras oleadas de la Revolución de Julio, que, lo mismo que la revolución industrial, parte de Inglaterra, por los años de 1750. Queda entonces roto el hechizo de la antigua tradición, y la "voz de los pueblos" puede resonar con toda su fuerza; no hay ya problema de Musas. Es sintomática la forma en que Wieland presenta a las Musas en sus poemas épicos. En el *Oberon* (1780) les ordena primero que ensillen el hipogrifo; más adelante invita a la Musa a sentarse en el sofá y a referir con calma, uno tras otro, los acontecimientos. Y dice que quiere escribir *Clelia und Sinibald* (1783) "a sangre fría, por su propio esfuerzo y sin fu-

---

ahora el artículo de Otis H. Green, "*Fingen los poetas*. Notes on the Spanish attitude toward pagan mythology", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1950, pp. 275 *ss*.

ror de Musas" *(ohne Musenwut)*... Cierto es que en esa misma época también la tradición cristiana entra en crisis; la Ilustración filosófica culmina en el racionalismo, y la Ilustración social en el rousseaunianismo.

La épica francesa y alemana de la Edad Media habían creado obras importantes; pero ni una sola de ellas siguió siendo patrimonio cultural vivo. ¿Por qué no? Ninguna logró alcanzar, ni mucho menos, la perfección y la hermosura de la *Eneida*. La *Comedia* de Dante fué la primera obra que ascendió a su nivel, pero este poema universal no tiene relación alguna de forma ni contenido con la epopeya heroica en lengua vulgar. Los versos de Virgilio y de Dante están en la memoria de cuantos veneran la gran poesía; pero ¿quién que no sea un especialista citará el *Beowulf*, la *Canción de Roldán*, los *Nibelungos* o *Parsifal?* Esta poesía necesita ser animada artificialmente una y otra vez, necesita ser fundida en un nuevo molde para que produzca impresión en el hombre moderno. De algunos de estos temas, Richard Wagner ha hecho refundiciones en forma de óperas, que ya hoy parecen bastante limitadas a su época, y que en todo caso son más importantes por su música que por su texto. Pero desde mucho antes había habido una brillante renovación de los temas de Roldán y del rey Arturo: el *Orlando furioso* de Ariosto (1516).

Con su perfección formal, su riqueza, su musicalidad, su fantasía, el *Orlando furioso* hace sombra a las composiciones épicas de Petrarca y de Boccaccio; es la única obra de la poesía italiana que puede parangonarse con la gran pintura del Cinquecento. Fuera de su hermosura, tiene igualmente importancia histórica por estar al margen de la antigua teoría épica, como está también al margen de la problemática espiritual del tiempo. Ariosto conocía y amaba la poesía latina e imitó muchos de sus motivos, pero no quiso crear una epopeya virgiliana con su invocación a las Musas y su atuendo mitológico. Ariosto continuó el *Orlando innamorato* de Boiardo, adoptando su forma: versión cortesana de la novela juglaresca de caballerías. En ésta vinieron a confluir diversas tendencias contradictorias: la seriedad religiosa de la lucha por la fe; el ideal aristocrático caballeresco (que podía encarnarse también en un pagano con tal que fuese noble); el buen amor y el loco amor; el gusto por las conversaciones

solemnes. Ariosto logró equilibrar estas contradicciones con aquello que fué el privilegio de su personalidad poética: el encanto de la ironía. En un carácter poco harmonioso, en cambio, las contradicciones podían reflejar, intensificados, los conflictos morales y religiosos que despertó la problemática suscitada por Lutero y también la antinomia entre la antigua tradición pagana y la antigua tradición cristiana; tal fué lo que sucedió con un contemporáneo de Ariosto, Teofilo Folengo. El desgarramiento interior de Folengo se refleja en la forma verbal que escogió para su *Baldus*, parodia épica (aparecida en 1517): el latín macarrónico;[34] sus Musas lo alimentan con macarrones y polenta:

Non mihi Melpomene, mihi non menchiona Thalia,
non Phoebus grattans chitarrinum carmina dictent;
panzae namque meae quando ventralia penso,
non facit ad nostram Parnassi chiacchiara pivam.
Pancificae tantum Musae doctaeque sorellae,
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Tona, Pedrala
imboccare suum veniant macarone poetam
dentque polentarum vel quinque vel octo cadinos.

Aunque la epopeya macarrónica no pasa de ser un episodio aislado, arroja luz sobre la crisis espiritual de la época, que es lo mismo que puede decirse para nuestros días de esa epopeya macarrónica en prosa que es el *Finnegans Wake* de James Joyce.

La consagración de los tres grandes toscanos como modelos de estilo y el proyecto de Trissino de "helenizar" la literatura italiana vinieron a confluir con el aristotelismo poético. Sin embargo, para Aristóteles, la tragedia era el género supremo de la poesía, mientras que Trissino, que ya en 1515 había escrito una tragedia según los moldes griegos y que después de veinte años de trabajo concluyó en 1548 la primera epopeya clasicista italiana en verso blanco *(L'Italia liberata dai Goti)*, objetaba que Virgilio y Homero eran reputados como más grandes que todos los poetas trágicos. Por otra parte, Trissino tuvo que censurar el *Orlando furioso:* aquello era una novela *(romanzo)*, no una epopeya; se le replicó entonces que la novela caballeresca rimada

[34] Sobre los predecesores antiguos de la poesía macarrónica, cf. Wilhelm Heraeus, *Kleine Schriften*, Heidelberg, 1937, pp. 244 *ss.* Lessing habló acerca de la poesía macarrónica en Italia, Francia y Alemania *(Werke*, ed. J. Petersen y W. von Olshausen, Berlín, 1925, XIX, pp. 196 *ss.)*.

era un género nuevo que Aristóteles no pudo conocer, y que, por lo tanto, no cabía aplicarle las reglas aristotélicas.[35] ¿No habría manera de equilibrar la epopeya "romántica" con la aristotélica? Tasso se propuso resolver el dilema; su *Gerusalemme liberata* toma el asunto y la forma estrófica (lucha por la fe, octava rima) de la novela caballeresca, pero se atiene al esquema de la epopeya clasicista. Al comienzo de su obra, Tasso repudia a la Musa antigua y rechaza los perecederos laureles del Helicón, para invocar en su lugar a la Musa celestial, que habita entre los coros bienaventurados del paraíso; pero además invoca a la Memoria (I, 36), y más tarde confía a la Musa, que aquí nada tiene de cristiana, la tarea de enumerar los pueblos guerreros (XVII, 3). La teoría poética de Tasso corresponde al aristotelismo moralizante de la Contrarreforma.

En la Inglaterra de Isabel no hubo escrúpulos aristotélicos ni tridentinos que cohibieran a los poetas. Edmund Spenser puede inspirarse en Chaucer y en el alegorismo medieval y puede al mismo tiempo continuar, con su *Faerie Queene*, la obra de Homero, Virgilio, Ariosto y Tasso. El artificioso prólogo de la *Faerie Queene* contiene, en la primera estrofa, una referencia a temas de Virgilio y Tasso; en las estrofas segunda y tercera, la invocación; en la cuarta, la dedicatoria a la reina Isabel. En la invocación, Spenser se dirige a una Musa a quien llama *holy virgin chief of nine*, expresión que ha dado lugar a diversas interpretaciones; pide además la ayuda de Venus, Cupido y Marte. Más adelante, Spenser invocará a Clío, hija de Febo y Mnemósine (III, III, 4), a la santa hija de Júpiter (una de las nueve Musas), conocedora de todas las divinidades de mar y tierra (IV, XI, 10). El libro sexto comienza con la "segunda invocación" a las Musas, porque el poeta siente flaquear sus fuerzas.

El siglo XVII produce en Inglaterra la Musa protestante de Milton. El artístico y artificioso prólogo al *Paraíso perdido* contiene: *1)* declaración de los temas; *2)* invocación a la Musa cristiana (de David); *3)* promesa de hablar de un tema nunca antes tratado; *4)* invocación al Espíritu Santo. La "Musa celestial" (I, 6 *ss.)* proviene aquí del Antiguo Testamento, el cual fué para el puritanismo una gran fuerza espiritual. Esta Musa hebrea ins-

[35] Giraldi Cintio, *Discorso intorno al comporre dei Romanzi*, 1549.

piró a Moisés en el Horeb y en el Sinaí;[36] Milton le pide que lo eleve por sobre el Helicón. En la "segunda invocación" (VII, 1 *ss.)* el poeta la llama Urania. Pero la de Milton no es una de las nueve Musas, no mora en el Olimpo; es más antigua que la tierra; antes de la creación jugaba con su hermana, la Sabiduría, frente al Todopoderoso (Proverbios de Salomón, VIII, 22-31); expulsó a Baco y a las Ménades; es ser celestial, mientras que las antiguas Musas son sólo un sueño sin sustancia. De este modo, Milton vuelve a adoptar el criterio rigorista de Aldhelmo; sin embargo, no logra, como no lo lograron tampoco Tasso ni Prudencio, infundir vida a la Urania cristiana, que no pasa de ser un sustituto. El engañoso fantasma de la "epopeya cristiana" hizo fracasar a Milton como a Tasso; el cosmos del cristianismo sólo pudo convertirse en poesía en el viaje a ultratumba de Dante; y después de él, en los autos sacramentales de Calderón.

Calderón dió una solución cristiana al problema de las Musas. La tradición apologética de la Iglesia primitiva, vivificada por los estudios patrísticos del siglo XVI, enseñaba que la mitología pagana contenía una revelación prístina, más o menos desfigurada, y que relataba además varios sucesos contenidos también en la Biblia. Calderón desarrolló estas concordancias; adoptó toda la tradición cristiana, y junto con ella la antigua, estableciendo entre ambas un equilibrio análogo al de la gnosis cristiana de San Clemente Alejandrino, quien veía en la sabiduría de Grecia un "segundo" Antiguo Testamento. La idea de San Clemente reaparece en Calderón, muy claramente expresada:

> ...La voz de la Escritura,
> divina en los profetas
> y humana en los poetas.

Esta concepción prevalece en el sistema de concordancias que emplea Calderón para elevar todas las artes hacia Dios. El Verbo divino es en Calderón músico, poeta, pintor, arquitecto.[37] El "logos poeta" inspiró el auto sacramental *El divino Orfeo*,[38] en el

[36] Siguiendo a Milton, Klopstock, que al comienzo de su epopeya había sustituído a las Musas por el "Alma inmortal", invoca después a la "Musa del Tabor" o "Sionita".

[37] Cf. *infra*, Excurso XXIII.

[38] Cf. ahora Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948; elogiado en el *Bulletin Hispanique*, LI, 1949, p. 447.

cual Calderón expone más detalladamente el sistema de concordancias *(ed. cit.*, VI, 249 *b)*. La Sagrada Escritura ("divinas letras") y la sabiduría de la Antigüedad ("humanas letras") están emparentadas por "consonancia", aunque separadas en la religión. ¡Cuántas veces coinciden los profetas con los poetas, en cuanto hablan de las verdades ocultas! El texto de la eterna sabiduría y el orden harmonioso del mundo están ligados por la medida y por el número. Dios es el músico que tañe el instrumento del mundo; Cristo es el divino Orfeo,[39] cuya lira es el madero de la cruz; hechiza con su canto a la naturaleza humana. Es éste el *Christus musicus* de Sedulio, y en su origen está el Cristo órfico de San Clemente.

En *El sacro Parnaso*, Calderón desarrolla estas concordancias. La Fe invita al Paganismo y al Judaísmo a leer en sus libros; el Judaísmo encuentra entonces la palabra del Salmista: *praeuenerunt principes coniuncti psallentibus, in medio iuuencularum tympanistriarum* (Salmo LXVII, 26): "Los cantores iban delante, los tañedores detrás; y en medio, las doncellas con adufes". Estas tocadoras de adufe corresponden para Calderón a las Musas; y "el verdadero Apolo" es Cristo *(El sacro Parnaso*, escena final, ed. Keil, V, p. 35 *a* = Rivadeneyra, LVIII, p. 383 *a)*. Al Parnaso terreno corresponde el paraíso, "sacro Parnaso".[40]

España no necesitó tener una Contrarreforma, porque no tuvo Reforma (como tampoco tuvo un paganismo renacentista). Además, la tiranía del aristotelismo casi no la afectó. La poesía católica del "barroco" español revela por eso, en sus formas y en su contenido ideológico, una libertad que no conocieron ni la Italia estrechada por el clasicismo ni la Francia contaminada por el jansenismo. Los temerosos escrúpulos que, en el terreno de la teoría como en el de la religión y la moral, preocuparon tanto a un Tasso e hicieron que un Racine acabara por renunciar al teatro, no tuvieron cabida en España. El teatro español no

[39] Orfeo como testigo del cristianismo: San Clemente de Alejandría, en la traducción alemana de O. Stählin, *Ausgewählte Schriften*, I, 1934, pp. 150-151.

[40] Quisiera hacer notar que el mito de Orfeo fué también tema querido de la poesía latina medieval. En la *ZRPh*, LIX, 1939, pp. 183 *ss.*, estudié un poema sobre Orfeo que antes se solía atribuir a Hildeberto de Lavardin. Se ha comprobado que su autor fué Thierry de St. Trond (M. J. Préaux, en *Latomus*, VI, 1947, pp. 357 *ss.)*. Sobre otros poemas referentes a Orfeo, cf. M. Delbouille en *Le Moyen Âge*, LVII, pp. 228-231.

creó una tragedia clásica, pero en cambio captó, como en un espejo mágico, la inagotable y multicolor riqueza del teatro del mundo.

Entre el *romanzo* en verso de Ariosto y la moderna novela hay un ancho y sinuoso camino, que no hemos de seguir aquí. La primera gran novela de los tiempos modernos, que todavía hoy leemos con entusiasmo, es el *Tom Jones* (1749) de Fielding. El autor escribe una "historia" a la cual no quiere aplicar el nombre de *romance* (IX, I). En el capítulo introductorio a cada uno de los dieciocho libros, Fielding se complace en reflexiones sobre temas literarios, cuyo punto constante de referencia y también de crítica es la teoría literaria clasicista (en IV, IV, hace la parodia de una batalla "en estilo homérico"). El capítulo inicial del libro VIII está dedicado a una disquisición "sobre lo maravilloso". Fielding, hombre razonador e ilustrado, tiene que rechazar la mitología de Homero, a no ser, dice, que el glorioso poeta —pues sin duda alguna lo fué— haya querido burlarse de las supersticiones de su tiempo. En todo caso, un escritor cristiano se pone en ridículo cuando molesta a divinidades paganas ya desde hace mucho destronadas; nada parece más frío ni más absurdo que la invocación a las Musas en un moderno; en último caso, es preferible invocar —como hace Samuel Butler en su *Hudibras* (1663)— un tarro de cerveza, que posiblemente inspiró más versos y más prosa que todas las aguas de Hipocrene y del Helicón. (Recordemos que ya en un poeta de la época carolingia las Musas mostraban demasiada afición a la cerveza).

En el año en que murió Fielding (1754), Thomas Gray (1716-1771) escribió una "oda pindárica" sobre "el progreso de la poesía"; en ella el poeta se propone volver por los fueros de la Musa antigua. Su reino, dice, es mucho más extenso de lo que se ha pensado; en el helado Norte consuela al indígena que tiembla de frío, y en las perfumadas selvas de Chile presta oído al joven salvaje. En estas ideas percibimos el espíritu del prerromanticismo inglés. Pero el intento de Gray de salvar a las Musas trasladándolas a las regiones árticas o al trópico no hace sino confirmar su desaparición; su música, antaño harmonía de las esferas, se ha desvanecido. Al gran William Blake estaba reservado el despedirse de ellas en conmovedor lamento:

Whether on Ida's shady brow
or in the chamber of the East,
the chambers of the Sun, that now
from ancient melody have ceased;

whether in heaven ye wander fair,
or the green corners of the earth,
or the blue regions of the air
where the melodious winds have birth;

whether on crystal rocks ye rove,
beneath the bosom of the sea,
wandering in many a coral grove,
fair Nine, forsaking Poetry;

how have you left the ancient love
that bards of old enjoy'd in you!
the languid strings do scarcely move,
the sound is forced, the notes are few.

XIV

CLASICISMO

1. *Los géneros y los catálogos de autores*, p. 349.—2. *Los "antiguos" y los "modernos"*, p. 354.—3. *Formación del canon de la Iglesia*, p. 361.—4. *El canon medieval*, p. 367.—5. *Creación del canon moderno*, p. 372.

Nuestro estudio sobre las Musas podrá servir de ejemplo para las tareas de una ciencia de la literatura europea. Ya Novalis definió en dos frases el carácter y la finalidad de esa disciplina: "La ciencia de la literatura es una filología general"; "El arte literario, estudiado como tal, produce la ciencia del arte literario *(scientiam artis litterariae)*". Quizá esta manera de ver las cosas pueda contribuir también a la comprensión de ese fenómeno que llamamos clasicismo.

§ 1. Los géneros y los catálogos de autores

Desde que existe una enseñanza de la música, existe una ciencia musical. Sus rudimentos (tipos de tonos y de compases, etc.) los aprende el niño ya en la clase de piano. La ciencia de las formas musicales es indispensable para la comprensión de una sonata, de una sinfonía. La ciencia musical culmina en la ciencia de la composición; incluye también ejercicios prácticos en el sentido riguroso; quien quiera hacerse músico deberá aprender a componer una fuga. En la Edad Media, el que quería hacerse poeta *(dictator)* debía aprender el *ars dictandi*.[1] Aún cabría llevar más lejos el paralelismo; ahora sólo hemos insinuado lo necesario para dar a entender que dondequiera que la literatura es materia de estudio escolar, existen elementos para una ciencia literaria; es ya esta misma ciencia, presentada en forma accesible para los principiantes. Quien haya leído a Homero en un texto escolar ha debido aprender que la *Ilíada* es un *epos*, esto es, un

[1] En nuestros días, los que quieren hacerse poetas deberían aprender el oficio, y asimilar las formas establecidas antes de expresarse en "versos libres".

poema compuesto en versos para ser recitados, y que el verso es un discurso sujeto a reglas. Todo esto forma parte de los "rudimentos", es decir, de la primera formación de los que son todavía rudos, bastos *(rudes)*; su meta es el "desbastamiento" *(eruditio)* por medio de la ciencia.

Los sofistas difundieron un conocimiento científico de la literatura. Aristóteles contribuyó a él con su *Poética* y con su *Retórica*. Y el coronamiento de la antigua ciencia literaria fué la filología alejandrina del siglo III. Al amparo de los primeros Ptolomeos surgió en Alejandría el más grandioso centro de investigaciones [2] del mundo antiguo, el Museion (del cual nuestros museos no tienen sino el nombre). En cuanto a su forma, el Museion era una asociación cultural presidida por un sacerdote de las Musas, y en cuanto a su contenido, una academia de eruditos, con una biblioteca de más de quinientos mil volúmenes. Hubo necesidad de que el poderío de príncipes amigos de la cultura coincidiera con el auge de la ciencia y la poesía griegas para que pudiera surgir esa institución, la cual llegaría a ser uno de los pilares del acueducto de la tradición occidental. Ni Augusto ni Hadriano (cuyo Athenaeum sobrevive aún en las asociaciones llamadas "ateneos" y en los títulos de revistas) lograron crear algo semejante. Los potentados de nuestro tiempo ofrecen premios literarios, pero no fundan institutos de literatura, porque ésta no produce un beneficio susceptible de cómputo.

La ciencia literaria, criada a los pechos de la filosofía helénica, llegó a su mayoría de edad y vino a ser lo que conocemos con el nombre de filología helenística. Una de sus tareas fué clasificar la materia literaria —*studiorum materia*, como dice Quintiliano (X, I, 128)— en dos sentidos: según los géneros y según los autores; [3] la selección de autores presupone una clasificación de los géneros. El antiguo sistema de éstos no corresponde al moderno,[4] pues al lado de géneros como la epopeya, la comedia y la tragedia, se empleaban también como principios clasificatorios los tipos de verso (yámbico, elegíaco, etc.). Una vez establecidos los géneros, había que precisar su jerarquía. Hay,

[2] No era una universidad; los miembros no tenían obligación de dar cursos.

[3] Aún no se ha estudiado lo bastante el desarrollo de esta doble clasificación.

[4] La división de la literatura en épica, lírica y dramática es de origen moderno. Cf. Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Halle, 1940.

desde luego, géneros "grandes" y géneros "pequeños". Pero ¿cuál es más noble: la epopeya o la tragedia? Por otra parte, ¿cuántos son los géneros menores? Boileau enumera nueve, pero excluye la fábula. ¿Tenía razón? ¿Puede llegar a ser clásico un poeta que sólo cultiva un género "pequeño", o, más aún, que sólo cultiva la fábula? La teoría de Boileau tenía que negarlo; pero La Fontaine se impuso a pesar de Boileau. Hay quienes ven en La Fontaine el fruto más bello del clasicismo francés.

¿Qué es lo que hace a un clásico? ¿Desde cuándo hay clásicos? Estas preguntas nos llevan de nuevo al problema de la selección de autores. Se nos han conservado algunos catálogos de autores del período helenístico; en uno de ellos[5] se mencionan cinco poetas épicos, tres yámbicos, cinco trágicos, nueve líricos, siete representantes de la Comedia Antigua, dos de la Media y cinco de la Nueva, diez oradores, diez historiadores. Se observa aquí una preferencia por ciertos números, que poseen un valor especial, una "excelencia". Ya volveremos sobre este tema.[6]

Con el tiempo se fué reduciendo poco a poco el número de escritores modelo. No nos ocuparemos aquí de los motivos ni de las etapas de este proceso, que ciertamente tuvo su importancia histórica. El número de poetas trágicos se redujo de cinco a tres (Esquilo, Sófocles, Eurípides); de Esquilo se sabe que escribió noventa obras; de Sófocles, que compuso ciento veintitrés; al finalizar la Antigüedad no quedaban sino siete obras de cada uno. Tanto Séneca como Racine escribieron sólo nueve tragedias,[7] adaptándose así al nuevo canon reducido de tragedias; el escaso número de sus creaciones trágicas no se explica únicamente por razones internas de la historia del teatro. Los números mismos pueden hacerse ejemplares. La *Ilíada* y la *Odisea* tienen cada una veinticuatro libros. Virgilio condensa la trama de ambas epopeyas en los doce libros de la *Eneida*. Estacio y Milton conservan la cifra épica de doce cantos, mientras que Nonno requiere un número cuatro veces mayor para la tumultuosa riqueza de su epopeya dionisíaca, esto es, la cifra total de los cantos homéricos, empleada en consciente emulación.

[5] *Laterculus Coislinianus.*

[6] *Infra,* Excurso XV.

[7] Si se descuentan las dos tragedias bíblicas, que Racine escribió con fines edificantes y pedagógicos y por encargo ajeno, después de su conversión, su ciclo no abarca sino siete obras.

Los filólogos alejandrinos fueron los primeros que hicieron una selección de la literatura antigua para utilidad de las escuelas de gramática. La terminología con que se designa la clasificación de la literatura por grupos formales varía mucho. Quintiliano (X, I, 45) emplea la expresión *genera lectionum;* la "lista de escritores" se llama, en él, *ordo a grammaticis datus (ibid.*, 54). También varían los términos para designar a los "autores modelo"; los alejandrinos los llamaban ἐγκρινόμενοι, ἔγκριτοι (κεκριμένοι en Julio Pólux, IX, 15), esto es, "los aceptados" (en la selección). No había manera de latinizar esta designación, y por lo mismo no pasó al lenguaje moderno, como tampoco pasó la expresión *genera lectionum* de Quintiliano ni sus circunstanciadas perífrasis a base de *ordo (auctores in ordinem redigere,*[8] I, IV, 3) y *numerus (in numerum redigere*, X, I, 54).

Había que hallar, pues, un nuevo vocablo adecuado. La palabra *classicus* no aparece sino muy tarde, y en una sola ocasión: en Aulo Gelio *(Noches áticas*, XIX, VIII, 15). Este erudito coleccionador de la época de los Antoninos estudia en su obra gran número de problemas gramaticales controvertidos. Así, por ejemplo, discute la cuestión de si *quadriga* y *arena* deben usarse en plural o en singular. Para ello, responde, hay que atenerse a la manera como emplea esas palabras algún autor modelo: *E cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius;* "cualquiera de entre los oradores o poetas, al menos de los más antiguos, esto es, algún escritor de la clase superior contribuyente, no un proletario". Estas palabras requieren una explicación. La constitución de Servio había dividido a los ciudadanos en cinco clases, de acuerdo con sus bienes de fortuna; con el tiempo, los ciudadanos de la primera clase acabaron por llamarse simplemente *classici.* Ya Cicerón *(Cuestiones académicas*, II, 73) empleó la expresión en sentido figurado cuando puso a Demócrito por encima de los filósofos estoicos, relegando a éstos a la quinta clase.[9] El *proletarius* que Aulo Gelio menciona como contraste no pertenecía a ninguna clase contribuyente. Cuando

[8] San Jerónimo trae en su *De uiris illustribus* la frase *in ordinem digerere (PL*, XXIII, col. 631 A).

[9] Arnobio, *Aduersus nationes*, II, 29, trae la metáfora de las clases tributarias en un contexto filosófico, y empleando un giro distinto.

Sainte-Beuve discutió en 1850 la cuestión de qué cosa es un "clásico", lo que hizo fué parafrasear las palabras de Aulo Gelio (*Causeries du lundi*, III, p. 39): "Un escritor de valor y de marca, un escritor que cuenta, que tiene bienes de fortuna bajo el sol y que no se confunde entre la turba de los proletarios". ¡Qué golosina para una sociología marxista de la literatura!

El pasaje de Aulo Gelio es muy instructivo: revela que el concepto de "escritor modelo" estaba subordinado en la Antigüedad al criterio gramatical de la corrección lingüística. Es tarea de la historia de las lenguas modernas el investigar cuándo y dónde penetró en la cultura moderna el término que Gelio emplea para un caso aislado.[10] El que un concepto tan fundamental de nuestra cultura como es el de clasicismo, del que tanto se ha hablado y abusado, se remonte a un autor de la tardía latinidad, ya sólo conocido de los especialistas, es algo más que una simple curiosidad filológica; demuestra un hecho que ya hemos podido ver en muchas ocasiones: la importancia del azar en la historia de nuestra terminología literaria. ¿Qué habría hecho la estética moderna para reunir bajo un solo concepto a Rafael, Racine, Mozart, Goethe, de no haber existido Aulo Gelio? Una serie de sistemas imponentes, que mantuvieron a siglos enteros en constante tensión, nunca habría surgido a no ser por las clases de contribuyentes creadas por la constitución romana de Servio.

Si se hubiera entendido el significado de la palabra *classicus*, no habría habido discusiones sobre el clasicismo; como no se comprendió, quedó rodeado este concepto de un nimbo misterioso que recuerda el pulido mármol del Apolo de Belvedere. No podemos ya prescindir del concepto de lo clásico, ni tenemos por qué renunciar a él; pero tampoco renunciaremos a nuestro derecho de analizar históricamente nuestras categorías estéticas; lle-

10 En Francia, la palabra aparece por vez primera en 1548, en el *Art poétique* de Thomas Sébillet: *L'invention, et le jugement compris soubz elle, se confermont, et enrichissent par la lecture des bons et classiques poètes françois, comme sont entre les vieux Alain Chartier et Jan de Meun.* Según esto, hay clásicos en la Edad Media francesa. Ronsard y su escuela parecen no conocer la palabra *classique*. Gracián escribe: "Gran felicidad conocer los primeros autores en su clase" (*Agudeza*, discurso LXIII). En Inglaterra, Pope emplea la palabra: *Who lasts a century, can have no flaw, / I hold that Wit a Classic, good in law (Imitations of Horace, The first epistle of the second book of Horace,* versos 55-56). Esto corresponde al verso de Horacio *Est uetus atque probus, centum qui perficit annos (Epístolas,* II, 1, 39).

gamos así a un ensanchamiento de nuestro horizonte, que tendremos que agradecer al historicismo del siglo XIX y de la época contemporánea.

El concepto de "lo clásico" tiene pues, como hemos visto, un origen sumamente modesto y sobrio. En los últimos doscientos años se le ha inflado más de la cuenta. El que hacia 1800 la Antigüedad grecorromana se haya declarado "clásica" en bloque fué medida afortunada, pero no por ello menos discutible. La dignificación histórica y estéticamente imparcial de la Antigüedad se vió estorbada durante un siglo. Quienes tengan amor a la Antigüedad, en todas sus épocas y estilos —amor, es cierto, más raro de lo que se creería—, considerarán justamente su elevación al rango de "lo clásico" como desabrida y falsificadora pedantería.[11] El glorificado y glorificador humanismo de colegios y liceos, que todavía hoy tiene una tendencia a lo edificante, es antípoda del humanismo auténtico y audaz de los espíritus libres. Ansiamos un humanismo limpio de toda pedagogía —y, más que nada, de toda política—, capaz de gozar simplemente de la belleza. Semejante humanismo permitirá también una crítica estética que llegue a descubrir, por ejemplo, en qué sentido Virgilio es un clásico.[12]

§ 2. Los "antiguos" y los "modernos"

Volvamos a Aulo Gelio. Antes de hablar del *scriptor* clásico, se refiere a la *cohors antiquior uel oratorum uel poetarum*, rozando así una cuestión fundamental. Los escritores clásicos son siempre los "antiguos". Suelen tomarse por modelos, pero otras veces suelen también rechazarse por anticuados; este dualismo puede producir una *querelle des anciens et des modernes*. La querella de antiguos y modernos es un fenómeno constante de la historia y de la sociología literarias.[13] En Alejandría, Aristarco

[11] Los ensayos editados por Werner Jaeger, *Das Problem des Klassischen und die Antike, acht Vorträge*, Leipzig, 1931, no han logrado hacerme cambiar de ideas a este respecto.

[12] Es lo que ha hecho T. S. Eliot en *What is a classic? An address delivered before the Virgil Society on the sixteenth of October 1944*, Londres, 1945.

[13] También se dió en la literatura árabe. Cf. por ejemplo, Ibn Qotaiba, *Introduction au Livre de la poésie et des poètes*, ed. Gaudefroy-Demombynes, París, 1947, p. 4, § 6. Entre los antecedentes de la *Querelle* francesa está el debate entre Salutati y Niccoli, 1401 (R. Sabbadini, *Il metodo degli umanisti*, 1920, p. 49, nota 1).

contrasta a Homero con los "más nuevos" (νεώτεροι); entre éstos está Calímaco, que lanza críticas contra la epopeya. También Terencio suele oponer en sus prólogos la tendencia moderna a la antigua (*Heauton timorumenos*, prólogo, 43; *Eunuco*, prólogo, 43; *Phormio*, prólogo, 1). En el siglo I a. C., los *poetae noui* o νεώτεροι (Cicerón, *Orator*, 161; *Ad Atticum*, VII, II, 1) se enfrentan al estilo antiguo creado por Ennio, para verse a su vez sustituídos por la poesía de la era de Augusto, que se concebía a sí misma como "moderna". En tiempo de los Antoninos aparece una nueva escuela de poetas, que los gramáticos posteriores llamarían *neoterici*, latinizando el νεώτεροι empleado por Cicerón. Cuanto más antigua se iba haciendo la Antigüedad, tanto más falta hacía una palabra para designar lo "moderno"; el término *modernus* no existía aún; se empleó entonces *neotericus*.[14] En su origen, esta palabra había designado un estilo bien definido, inspirado en la poesía alejandrina; pero a partir del siglo IV significa 'escritor moderno'; con este sentido aparece en San Jerónimo, en Sulpicio Severo, en Salviano, Claudiano, Mamerto, Aurelio Víctor. Los glosadores explican *neoterici* como *libri noui uel recentes*, o también como *nouicii*, *minores*. San Columbano (muerto en 615) hace esta enumeración: *euangeliorum plenitudo*, *apostolica doctrina*, *neoterica orthodoxorum auctorum doctrina*,[15] convirtiendo a los Padres de la Iglesia en "neotéricos". Para Erasmo, Santo Tomás es *neotericorum omnium diligentissimus*.[16] Ese extranjerismo griego puso en apuros a más de un copista; se suele encontrar la forma *neutericus*, por analogía formal (y después también semántica) con la palabra *neuter* (= 'ninguno de los dos').

La distinción entre lo antiguo y lo moderno no trae consigo forzosamente un sentido polémico; puede designar también la sucesión de dos estilos o épocas, que se sustituyen la una a la otra, como la "comedia antigua", la "media" y la "nueva", o como los dos Testamentos de las Iglesias cristianas. Algo dis-

[14] Para lo que sigue, me baso en el artículo de J. de Ghellinck "*Neotericus, neoterici*", en *Archivum Latinitatis Medii Aevi (Bulletin Du Cange)*, XV, 1940, pp. 113-126.

[15] *MGH*, *Epistolae*, III, p. 175, 21.

[16] Citado por É. Gilson, *Héloïse et Abélard*, París, 1938, p. 215, nota 1. Sobre *antiqui* y *moderni* en la escolástica, cf. M.-D. Chenu, *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Montreal y París, 1950, p. 116.

tinto ocurre cuando, en el año 230, Filóstrato, uno de los principales representantes de la nueva sofística, dice que será mejor llamar "segunda" a la "nueva" sofística, puesto que, aparte de ser ya "vieja", persigue metas distintas de la primera. Aquí se trata de renovación y sucesión. En el período aticista del Imperio, Arriano *(ca 95-175)* recibe el sobrenombre de "nuevo Jenofonte", por ser en su vida y en su obra una como réplica del viejo Jenofonte. Los "antiguos" se llaman οἱ παλαιοί. Esta expresión, muy poco precisa, sigue usándose todavía durante la Edad Media bizantina; Eustatio, arzobispo de Tesalónica y comentador de Homero (siglo XII), la aplica a los libros que está manejando, aunque éstos, como se ha demostrado, "suelen ser muy nuevos".[17] La Antigüedad no tenía una conciencia histórica como nosotros la entendemos: no conocía la división en períodos, o, si la conocía, no podía expresarla por falta de una terminología histórica.[18] Es como si, en vez de conceptos tan bien delimitados

[17] Véase Karl Lehrs, *Die Pindarscholien*, Leipzig, 1873, p. 167, nota. Sobre *antiqui* y expresiones análogas en la literatura jurídica, cf. Fritz Schulz, *History of Roman legal science*, Oxford, 1946, p. 274, notas 9-12.

[18] Friedrich Klingner *(Römische Geisteswelt*, Leipzig, 1943, p. 67) dice que los romanos "tenían de suyo una disposición para la historia". En apoyo de su afirmación se remite a lo que dice Polibio, *Historias*, VI, LIII, sobre las ceremonias funerarias de las grandes familias, que, dice, atestiguan la estrecha dependencia del romano respecto de sus antepasados. "El pasado penetra e influye en el presente." La idea es convincente. Pero ese poseer el pasado como presente supone una especie de intemporalidad, o por lo menos es lo contrario de lo que nosotros llamamos conciencia histórica. ¿Qué ocurre con los historiadores romanos? Tito Livio no presenta "ni un cuadro de conjunto de la historia romana... ni una comprensión de las causas, ni ninguna labor de reflexión" *(ibid.*, p. 88); lo único que vemos en él es "un gesto noble y piadoso ante las cosas elevadas" (p. 89). Tampoco en Tácito pueden encontrarse ideas históricas (p. 325). A. Alföldi *(Die Kontorniaten*, 1943, p. 58) habla de la atrofia de la conciencia histórica en el siglo IV, y muestra "cómo hasta los portadores de la cultura clásica ya no ven su propia historia, sino a través de la oscuridad y las tinieblas". En la *Dea Roma* de las monedas y medallas, encuentra Alföldi la conciencia republicana característica de la tardía Roma. La idea de Roma se conserva "en una forma abstracta y dogmática", sin relación con el Imperio ni con la actualidad política. La obra histórica de Símaco "no conoce un progreso propiamente dicho; la grandeza de Roma, una vez cimentada, es ya eterna, estática, inalterable; el decurso histórico no es sino una alternancia de decadencias y retornos a la antigua grandeza y a los antiguos valores" (Werner Hartke, *Geschichte und Politik im spätantiken Rom*, Leipzig, 1940, p. 141; citado por Alföldi, p. 59). Significativa del espíritu de la codificación jurídica justinianea es la frase: *tanta nobis antiquitatis habita est reuerentia* (Fritz Schulz, *History of Roman legal science*, *op. cit.*, p. 283). ¿Acaso en las hermosas estrofas de Sulpicio Luperco Servasio Junior sobre lo transitorio de las cosas, y en las que Focas dirige a Clío, se expresa el sentido del tiempo de la tardía romanidad? ¿Se distingue éste del de la antigua romanidad? ¿Se relaciona espiritualmente con la *pietas romana?* Esa piadosa conservación del pasado ¿no excluye justamente un concepto histórico del mundo? ¿Qué efecto tiene el culto de los antepasados sobre el concepto de la historia (romanos, egipcios, chinos)?

como Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna (con sus muchas subdivisiones), sólo contáramos hoy con la palabra "pasado". No parece haber diferencia esencial entre las palabras ἀρχαῖος y παλαιός, *antiquus*, *uetus* y *priscus*.[19] Cicerón habla de la relatividad del concepto de *antiqui:* los oradores áticos, vistos desde Roma, son viejos *(senes)*, pero para la cronología ateniense son jóvenes *(Brutus*, 39); él, desde luego, incluye a Aristóteles y a Teofrasto entre los *antiqui (Orator*, 218).

El sentido de la perspectiva va cambiando de siglo en siglo. Horacio se queja de que el público sólo quiera leer a poetas "antiguos". Pero, se pregunta, ¿quiénes son "antiguos"? ¿Acaso los que llevan cien años de muertos? *(Epístolas*, II, 1, 20 *ss.)*. Para Quintiliano, Cicerón cuenta ya entre los *antiqui*. En su *Diálogo de los oradores* (capítulos XVI, XVII, XXV), Tácito presenta diversas soluciones al problema de la división en períodos históricos por medio de la palabra *antiqui;* sin embargo, los interlocutores están de acuerdo en que no hay que llamar *antiqui* a los hombres que vivieron hace cien o ciento veinte años, porque ciento veinte años constituyen la "edad de un hombre".[20]

Entre los judíos sí hay historia; la época de los patriarcas, la era de Moisés, de los Reyes, de los Jueces, se conciben como diferentes, el exilio como interrupción, el Mesías como promesa. El tiempo de los reyes, la República, el siglo de las luchas, el principado, ¿constituyen para los romanos épocas en el mismo sentido? ¿O fué San Agustín el primero en superar el estático concepto romano de la historia? —Schelling ha destacado el aspecto filosófico de la cuestión: "¡Qué pocos son los que conocen propiamente un pasado! Sin un presente vigoroso, surgido de un alejamiento de sí mismo, no hay pasado. El hombre que no es capaz de enfrentarse a su pasado, no tiene pasado, o mejor dicho nunca sale de él, vive eternamente dentro de él" *(Die Weltalter, Urfassungen*, ed. H. Schröter, Munich, 1946, p. 11).

[19] Cf. Tácito, *De oratoribus*, ed. Gudeman, 2ª ed., Leipzig, 1914, p. 287. *Priscus, uetus, antiquus* aparecen como simples sinónimos en Cicerón, *De legibus*, II, VII, 18. *Priscus* contiene la idea de 'digno de reverencia'.

[20] En el capítulo XVI del *Dialogus de oratoribus*, Apro, remitiéndose a una obra perdida de Cicerón (el *Hortensio)*, basa la cronología en el año universal platónico (= 12,954 años); y en el capítulo XVII llega a la conclusión de que desde la muerte de Cicerón han pasado ciento veinte años, esto es, *unius hominis uita*. Arnobio *(Aduersus nationes*, II, 71) contradice la tesis de que el paganismo es superior al cristianismo por su mayor edad: *Noua res est quam gerimus, quandoque et ipsa uetus fiet: uetus quam uos agitis, sed temporibus quibus coepit noua fuit ac repentina.* Haciendo el recuento cronológico de la primitiva historia romana, dice, se ve que desde Pico hasta Latino transcurrieron tres escalones *(gradus), ut indicat series;* y prosigue: *uultis Faunus, Latinus et Picus annis uixerint uicenis atque centenis? Ultra enim negatur posse hominis uita produci.* Al señalar como edad del hombre ciento veinte años, ¿copia Arnobio a Tácito? ¿O acaso ambos siguen una tradición anterior? El recuento del tiempo de acuerdo con las edades humanas ya se da en Homero, como es bien sabido (γενεή, φῦλον). *Saeculum* es, originariamente, lo mismo que γενεή. Según Wissowa, el *saeculum* constituye la mayor duración de una vida humana, puesto que, comenzando en un día determinado, acaba el día en que muere el último de los

La palabra *noui* 'los nuevos' no parece haber servido como término correlativo de *antiqui*. Macrobio (hacia 400) llama a los "antiguos" *bibliothecae ueteris autores (Saturnales*, VI, I, 3), pero no tiene un vocablo para designar a los modernos. Sólo en el siglo VI aparece el feliz neologismo *modernus* (de *modo* 'hace poco', como *hodiernus* de *hodie)*, y entonces Casiodoro puede celebrar a un autor con resonante paralelismo, como *antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor (Variae*, IV, 51). La palabra "moderno" (que nada tiene que ver con "moda") es uno de los últimos legados de la tardía lengua latina a nuestro mundo de hoy. La época de transición de Carlomagno recibe en el siglo IX el apelativo de *seculum modernum*.[21] Pero no se piense que el límite entre la Antigüedad y la época moderna se ponía al comienzo de la era cristiana: los libros sagrados y los Padres de la Iglesia pertenecen más bien a la Antigüedad.[22] Al lector moderno puede extrañarle este modo

---

hombres que vivían el día del comienzo. Varrón *(De lingua latina*, VI, 11) fija el *saeculum* en cien años; en tiempo de Augusto se convierte en período sacro oficial de ciento diez años. Pero esto no llegó a tomarse muy al pie de la letra; Domiciano festejó la fiesta secular en el año 88 y no en el año 94. Las fiestas "seculares" romanas se cruzan con la serie de centenarios de la fundación de la ciudad, que se sabe tuvieron lugar en los años 47, 147, 248 (retraso de un año); convergen, pues, dos recuentos de siglo que son irreconciliables. En San Isidoro reina total confusión *(Etimologías*, V, XXXVIII): *Saecula generationibus constant; et inde saecula quod se sequantur: abentibus enim aliis alia succedunt. Hunc* [*sic*, ed. Lindsay] *quidam quinquagesimum annum dicunt, quem Hebraei iubilaeum uocant... Aetas plerumque dicitur et pro uno anno, ut in annalibus, et pro septem, ut hominis, et pro centum, et pro quouis tempore... Aeuum est aetas perpetua, cuius neque initium neque extremum noscitur, quod Graeci uocant* αἰῶνας; *quod aliquando apud eos pro saeculo, aliquando pro aeterno ponitur.* Servio (comentario a la *Eneida*, libro VII, 508) considera el *saeculum* como período de treinta años. Es decir, que tanto en la Antigüedad pagana como en la cristiana el sentido del tiempo es nebuloso, velado; se explica, pues, que no haya podido llegarse a una fijación de períodos. A propósito de *saeculum* y de αἰών cf. G. Stadtmüller en *Saeculum*, II, 1951, pp. 152 y 315.

21 Walafrido Estrabón, en *Poetae*, II, p. 271, núm. XI, y p. 318, 553.

22 En el poema dedicatorio de cierto Bruno a un emperador *(Poetae*, V, p. 378, versos 21 *ss.)*, que Strecker cree del siglo X o del XI, leemos:

Deciderat studium ueterum
et uigilancia pene patrum
cecaque secula barbaries
seua premebat et error iners.

Veteres y *patres* son, a mi ver, los Padres de la Iglesia, a quienes Notker Bálbulo da, hacia 890, el nombre de *antiqui patres* (cf. E. Dümmler, *Das Formelbuch des Bischofs Salomo...*, Leipzig, 1857, p. 64, 17). No puedo ver en esto "ideas renacentistas", como Strecker. En una carta, Carl Erdmann me llamó la atención sobre el poema boeciano de Gerberto (impreso por Charles H. Beeson, *A primer of medieval Latin*, Chicago-Nueva York, 1925, p. 347); suponía que el poema de Bruno se había com-

de concebir las cosas; cuando hablamos de los "antiguos" nos referimos a los autores paganos; el paganismo y el cristianismo son para nosotros dos campos separados, sin denominador común posible. Pero la Edad Media pensaba de otro modo; *ueteres* se llamaban por igual los autores cristianos y los autores paganos del pasado.[23]

---

puesto en el círculo de Gerberto y que, por lo tanto, la dedicatoria era para Otón III. Cf. ahora Carl Erdmann, *Forschungen zur politischen Ideenwelt des Frühmittelalters*, obra póstuma editada por Fr. Baethgen, Berlín, 1951, pp. 109 *ss.*

[23] En una lamentación por la inmoralidad de sus tiempos, Gautier de Châtillon dice *(Moralisch-satirische Gedichte*, p. 97, 2):

Nescimus uestigia ueterum moderni,
regni nos eternitas non trahit superni,
ardentis sed nitimur per uiam inferni.

Es decir: "Nosotros los modernos nos apartamos de las huellas de los antiguos; ya no seguimos el impulso hacia la eternidad celestial, sino que hollamos afanosamente el camino de las llamas infernales". Cuando Gautier de Châtillon quiere decir "¿por qué no he de hacer yo lo que hicieron los poetas paganos, escribir versos a cambio de dinero?", emplea de nuevo la imagen de las "huellas de los antiguos" *(ibid.*, p. 83, 4):

Cur senui uestigia ueterum refutem
adipisci rimulis corporis salutem,
impleri diuitiis et curare cutem?
Quod decuit magnos, cur mihi turpe putem?

Strecker compara estos versos con el *Magister artis ingenique largitor / uenter* de Persio, prólogo, 10. Langosch se equivoca cuando, en su edición del *Registrum* de Hugo de Trimberg, interpreta el *ueteres* como 'autores antiguos' en nuestro sentido actual; esto lo lleva a la conclusión de que la clasificación que hace Hugo de los autores no es correcta. Hugo de Trimberg dividió su obra en tres *distincciones*, cada una de las cuales consta de dos *partículae*. Según Langosch (p. 14), "en la primera partícula deben estar los antiguos, en la segunda los medievales"; pero en la p. 245 (nota al verso 643) tiene que reconocer que de los dieciocho autores que debían ser "antiguos", sólo lo son "tres o cuatro"; la inexactitud es error del intérprete, no del autor. Hugo de Trimberg dice que a los escritores paganos verdaderamente valiosos debe concedérseles la misma importancia que a los autores bíblicos *(hagiographi:* San Isidoro, *Etimologías*, VI, 1, 7), pues, según afirma, fueron fieles a "su fe" y aun escribieron muchas cosas "teológicas":

Forsan dicet aliquis, quod multi gentiles
multos libros scripserint claros et subtiles,

qui propter incredulos auctores non damnantur,
uerum a Christicolis adhuc usitantur.
Satis probabiliter tales excusantur,
ut cum agiographis quodammodo ponantur:

si fidem catholicam hi non didicerunt,
tamen fortes in sua fide perstiterunt
tantisque uirtutibus scribendo floruerunt,
quod et theoloyce multoquiens scripserunt.

Si fidem catholicam plene cognouissent,
credo quod finetenus huic adhesissent.

Ningún siglo percibió tan intensamente el constraste entre el presente "moderno" y la Antigüedad pagano-cristiana como el XII. El concepto de "Renacimiento del siglo XII", al cual Haskins dió carta de naturaleza, está plenamente justificado,[24] pero esto sólo logra verse con claridad si nos preguntamos qué concepción histórica tenía la época de sí misma, cosa que nadie ha hecho hasta ahora.

Anteriormente hemos estudiado la transformación científica que tuvo lugar en el siglo XII [25] y el paralelismo de la poética, la jurisprudencia, la lógica, la metafísica y la ética nuevas.[26] Ahora podemos enlazar ambos fenómenos, que son dos aspectos de un mismo cambio cultural. Como hemos visto, el paralelismo se apoyaba terminológicamente en la aplicación, a los dos Testamentos de la Biblia, de "antiguo" y "nuevo", conceptos que estudiamos en su paso por la historia espiritual. El "Renacimiento" del siglo XII no pudo ciertamente designarse a sí mismo con este nombre, que es producto del pensamiento histórico del siglo XIX al proyectar sus ideas sobre el gran florecimiento italiano. No encontramos en ese renacimiento nada que se parezca a aquella especulación filosófico-religiosa sobre una *vita nova* en que Burdach quiso ver el germen del Renacimiento italiano; pero sí vemos en el siglo XII una clara conciencia de estar viviendo una transición, o, más exactamente, el comienzo de *la* nueva época, al lado de la cual *todo* lo anterior es "antiguo" —la poética horaciana, los digestos, la filosofía—, "antiguo" en el mismo sentido en que lo es el Antiguo Testamento. Por primera vez, el Occidente nórdico vive el comienzo de una nueva era espiritual y lo expresa de modo consciente. Es un resurgimiento intelectual acompañado de un resurgimiento del *bíos*.[27] De este modo se redondea y profundiza la imagen de aquella época.[28]

[24] H. Haskins, *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge, Mass., 1928. Ciertamente, contra la multiplicidad de renacimientos (teodósico, carolingio, otónico, etc.) pueden hacerse objeciones muy serias; pero Haskins hizo bien en servirse de un concepto usual, porque tenía que demostrar un fenómeno que nunca antes se había concebido como unidad. En cuanto a la apreciación del renacimiento del siglo XII, remito ahora a W. A. Nitze, "The so-called twelfth-century Renaissance", *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 464 *ss*.

[25] Capítulo III, § 6.

[26] Capítulo VII, § 3.

[27] Cf. *supra*, p. 169.

[28] Esa conciencia de sí mismo que caracteriza al siglo XII explica lo que dice Walter Map en su obra *De nugis curialium* (escrita entre 1180 y 1192) sobre *moder-*

§ 3. Formación del canon de la Iglesia

La formación de un canon[29] contribuye a afianzar una tradición. Al lado de la tradición literaria de la escuela están la jurídica del Estado y la religiosa de la Iglesia, que son las tres potencias universales de la Edad Media: *studium*, *imperium*, *sacerdotium*. El período "clásico" de la jurisprudencia romana va de Augusto a Diocleciano; a él sigue el período "burocrático", cuyo coronamiento es la codificación justinianea (534). El canon de los juristas poseedores de "autoridad" quedó constituído desde el año 426.[30] La Iglesia, por su parte, incorporó a su canon —no sin oposición de muchos eclesiásticos— las escrituras sagradas de los judíos, a las cuales dió el nombre de "Antiguo Testamento".

El canon judío contiene la "Ley" (los cinco libros de Moisés), los "Profetas" (entre los cuales se cuentan también los primeros libros históricos, llamados profetas "más antiguos") y las "Escrituras" *(ketubim)*, que en su *Prologus galeatus* a la Vulgata San Jerónimo llama *hagiographa* ('escritos sagrados'), guiándose por el precedente de los Setenta. En el judaísmo y en el cristia-

---

nitas: Nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cuius adhuc nunc ultime partes extant, cuius tocius in his que notabilia sunt satis est recens et manifesta memoria, cum adhuc aliqui supersint centennes, et infiniti filii qui ex patrum et auorum relacionibus certissime teneant quod non uiderunt. Centum annos qui effluxerunt dico nostram modernitatem, et non qui ueniunt, cum eiusdem tamen sint racionis, secundum propinquitatem; quoniam ad narracionem pertinent preterita, ad diuinacionem futura. Hoc tempore huius centennii primum inualuerunt ad summum robur Templarii... (p. 59, 17 *ss.*). Aquí se combina, como vemos, el concepto de *saeculum*, vida de un hombre (Tácito, Arnobio), con el moderno recuento por siglos. Pero el siglo se llama *centennium*, no *saeculum*. A esto hay que añadir, en el mismo autor (p. 158, 15 *ss.*), la idea de que una obra suya sólo se estimará después de su muerte: *Scio quid fiet post me. Cum enim putuerim, tum primo sal accipiet, totusque sibi supplebitur decessu meo defectus, et in remotissima posteritate mihi faciet auctoritatem antiquitas, quod tunc ut nunc uetustum cuprum preferetur auro nouello. Simiarum tempus erit, ut nunc, non hominum; quod presencia sibi deridebunt, non habentes ad bonos pacienciam. Omnibus seculi sua displicuit modernitas, et queuis etas a prima preteritam sibi pretulit.* Es digna de notarse aquí la identificación de la Antigüedad con el cobre y de la modernidad con el oro, reversión de la escala de metales con que Hesíodo había caracterizado las edades del mundo; respecto al giro *semiarum tempore*, cf. *infra*, Excurso XIX.

29 He evitado hasta ahora esta palabra, porque con el sentido de 'catálogo de autores' sólo se encuentra a partir del siglo IV d. C., y relacionado con la literatura cristiana. El gran filólogo David Ruhnken (1723-1798) que, nacido en Pomerania, vivió desde 1744 en Holanda, introdujo en la filología el concepto de "canon". Cf. Herbert Oppel, *Kanon. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen*, Leipzig, 1937, pp. 70-71.

30 Cf. Fritz Schulz, *History of Roman legal science, op. cit.*

nismo primitivo existían también gran número de libros que quedaban excluídos de la liturgia y que por eso se llamaban "ocultos" (ἀπόκρυφοι). En el Concilio de Trento el canon del Antiguo Testamento quedó fijado dogmáticamente, añadiéndose sin embargo a la Vulgata tres de los libros apócrifos, por hallarse citados en los escritos de los Padres. Lutero dice de los libros apócrifos que "aunque no tienen el valor de las Sagradas Escrituras, son muy útiles y de provechosa lectura".

El concepto de lo "canónico" debió de ampliarse considerablemente ya en la Iglesia primitiva por el hecho de ser la Iglesia una institución jurídica. Todas las disposiciones legales de los órganos eclesiásticos se llaman *canones*, a diferencia de las ordenanzas civiles, que se llaman *leges*. Con el transcurso de los siglos, los *canones* vinieron a convertirse en un amasijo confuso y contradictorio. En Italia, donde nunca había desaparecido el espíritu del derecho romano —renovado por Irnerio de Bolonia († 1130)—, Graciano formó hacia 1140 una *Concordia discordantium canonum* que, junto con las fuentes jurídicas de la Iglesia, constituiría la base del llamado *Corpus iuris canonici* de 1580.[31] La obra de Graciano lleva también el título de *Decretum*. "Decretales" *(epistulae decretales)* es, desde Graciano, el nombre común para las colecciones de derecho eclesiástico. Dante censura la mundanización de la Iglesia con estas palabras *(Paradiso*, IX, 133-135):

Per questo l'Evangelio e i dottor magni
son derelitti; e solo ai Decretali
si studia, sì che pare ai lor vivagni.[32]

Sin embargo, Graciano figura entre los bienaventurados que ve Dante en el cielo solar *(Paradiso*, X, 103 *ss.)*, al lado de Santo Domingo, San Alberto Magno, Santo Tomás, Salomón, Dionisio Areopagita, Orosio, Boecio, San Isidoro, San Beda, Ricardo de San Víctor, Sigerio de Brabante:

[31] La evolución del derecho eclesiástico a partir de 1580 hizo necesario un nuevo código, que apareció en 1917 con el nombre de *Codex iuris canonici*. [El cuarto centenario de Graciano ha sido conmemorado por la Universidad de Bolonia con la publicación de un volumen de *Studia Gratiana* (ed. G. Forchielli y A. M. Stickler), 1953.]

[32] "Por eso están abandonados el evangelio y los grandes Doctores [de la Iglesia]; lo único que se estudia son las *Decretales*, como se ve por sus márgenes."

Quell'altro fiammeggiar esce dal riso
di Grazian che l'uno e l'altro foro
aiutò, sì che piacque in Paradiso.[33]

Canon missae se llama desde San Gregorio Magno la parte central, invariable, de la misa. "Canónigos" son los clérigos que tienen la obligación de rezar en comunidad el oficio divino: fué ésta, originariamente, una institución de las leyes eclesiásticas (después se llamó canónigos a los miembros de un cabildo catedralicio). Para "canonizar" a un santo se hace un proceso "canónico" —el único proceso que no puede perderse[34]—, al final del cual los bienaventurados quedan incorporados al "canon" o lista de los santos ("canonización"). El derecho eclesiástico determina asimismo la edad "canónica" para cada uno de los grados de la jerarquía eclesiástica; sólo en el caso de las cocineras de los curas se prescinde de requisitos minuciosos: con que tengan *prouectior aetas*, "edad avanzada", es suficiente. Toda la vida eclesiástica está penetrada de espíritu jurídico: *Ecclesia uiuit lege Romana.*[35] Hasta en la constitución de la liturgia participaron juristas romanos.[36]

El cristianismo vino a ser una religión fundada en libros, pero, a diferencia del Islam, no había comenzado como tal. Las Epístolas de San Pablo son más antiguas que los Evangelios, y de mayor antigüedad que esas Epístolas son las palabras sacramentales de la Cena, que San Pablo "enseña" a los corintios tal como él mismo las "recibió" del Señor (I Corintios, XI, 23 *ss.)*, y el credo *(ibid.*, XV, 3 *ss.)*, que se remonta a la primitiva comunidad cristiana de Jerusalén. Una fórmula sacramental y una fórmula de fe son, pues, los más antiguos documentos de la Revelación.

33 "Aquel otro llamear sale de la sonrisa de Graciano, el que unió ambos foros y que por eso es bienvenido en el paraíso."

34 Aunque sí puede interrumpirse. Felipe IV inició en 1650 y 1655 el proceso de canonización del cardenal Cisneros, que todavía no ha llegado a su término.

35 *Lex Ribuaria*, LVIII, 1, sobre la manumisión eclesiástica: *Episcopus archidiacono iubeat, ut ei tabulas secundum legem Romanam, qua Ecclesia uiuit, scribere faciant.* En los asuntos jurídicos de la Iglesia —no de los eclesiásticos como individuos— se aplicaba el derecho romano; más tarde éste se extenderá también a los clérigos considerados individualmente *(MGH, Leges*, IV, p. 539: *ut omnis ordo aecclesiarum secundum legem Romanam uiuat).* Véase H. Brunner, *Deutsche Rechtgeschichte*, vol. I, 2ª ed., 1906, p. 395. Muratori, *Scriptores*, II B, p. 1002, año 1086: *Sicut in lege scriptum est, omnis ordo ecclesiarum secundum legem Romanam uiuant et faciant, ego... sic facio.*

36 Véase Mary Gonzaga Haessly, *Rhetoric in the sunday collects of the Roman Missal*, Cleveland, Ohio, 1938.

Las palabras del Señor que no se conservaron por escrito (los ἄγραφα) se transmitían oralmente, y todavía a comienzos del siglo II, el obispo frigio Papías (*ca* 65 - *ca* 155)[37] preguntaba a los presbíteros si sabían frases de los discípulos del Señor, porque creía sacar más fruto de la "viva voz" que de los libros. Al lado de los escritos canónicos del Nuevo Testamento, había gran número de evangelios, hechos de los apóstoles, epístolas y apocalipsis apócrifos; entre ellos está también el *Pastor* de Hermas (escrito poco antes de 150), que gozó de gran estimación.[38] Después del *Pastor* vienen los hoy llamados "apologetas griegos" del siglo II, los escritos de los "herejes", de los gnósticos y de sus adversarios, y muchas otras obras de la antigua literatura cristiana. En el sistema de la teología católica, esta literatura entra en el dominio de la ciencia teológica de la patrología,[39] que examina el valor de los antiguos autores cristianos en cuanto testimonios de la fe, y que hoy está transformándose en una ciencia histórica.

La patrología estudia principalmente a los "Padres de la Iglesia". ¿A partir de qué época se conoce esta designación? Hemos visto que San Columbano todavía la ignora, puesto que divide la literatura eclesiástica, por orden de valor, en evangelios, doctrina de los Apóstoles (o sean las epístolas del Nuevo Testamento) y doctrina de los escritores ortodoxos modernos. Sidonio Apolinar distingue en las antiguas obras cristianas entre *authentici*[40] (los escritores bíblicos) y *disputatores* (autores de "tratados"); Casiodoro conoce estas cuatro categorías: *introductores*, *expositores*, *magistri* y *patres*. No hace falta que nos detengamos más en esto;[41] sólo he aducido estos testimonios para mostrar cómo la Iglesia se vió obligada a forjar un canon teológico para

[37] Sobre Papías, cf. Aimé Puech, *Histoire de la littérature grecque chrétienne*, II, París, 1928, p. 96.

[38] Notker Bálbulo lo incluye entre las *passiones sanctorum*, a falta de clasificación más adecuada.

[39] Véase Berthold Altaner, *Patrologie*, Friburgo de Brisgovia, 1938 (2ª ed., aumentada, 1950). [Trad. española, por los PP. E. Cuevas y U. Domínguez, Madrid, 1945.] Del mismo autor, "Der Stand der patrologischen Wissenschaft und das Problem einer altchristlichen Literaturgeschichte", en *Miscellanea Giovanni Mercati*, Roma, 1946, I, p. 483.

[40] Este término (= 'autógrafo', 'fidedigno') está tomado de la jurisprudencia; pasará más tarde a la escolástica, lo mismo que *sententiae* ('decisiones con fuerza de ley').

[41] Para mayores detalles véase *infra*, Excurso VI.

complementar el bíblico, y cómo, también en este terreno, los primeros pasos se dieron a tientas.

El primer autor de una patrología fué el protestante Johann Gerhard.[42] Bien entrado el siglo XIX, el concepto de "patrología" abarcaba aún toda la literatura eclesiástico-teológica anterior a 1200, y en algunos casos llegaba hasta la Reforma.

El lector de este libro ha encontrado tantas veces la sigla *PL*, que no sería justo pasar por alto al patrólogo de más mérito del siglo XIX, si no por la investigación, cuando menos por su tarea de divulgación de los Padres; me refiero al abate Jacques Paul Migne (1800-1875), "escritor de mediano talento y editor de sorprendente actividad", como nos dice, de manera un tanto desabrida, una enciclopedia eclesiástica. ¿Por qué? Porque "a causa del procedimiento comercial poco canónico [¡de nuevo el canon!] con que intentó reconstruir su empresa, gravemente dañada por un incendio en 1868, Migne fué suspendido de sus funciones por el arzobispo de París en 1874".[43] El *Patrologiae cursus completus* comprende en su *Series latina* (nuestro *PL)* doscientos veintiún volúmenes (1844-1855), y en su *Series graeca (PG)*, ciento sesenta y dos (1857-1866). De esta obra no pueden prescindir ni el filólogo, ni el historiador, ni el filósofo, ni el teólogo. La enorme colección, en la cual la ciencia eclesiástica hizo convenios extraños con la iniciativa de un empresario capitalista particular, merece, a pesar de sus fallas, nuestro profundo agradecimiento.

Toda creación de cánones literarios tiene que llevar a cabo una selección de clásicos. Los Padres de la Iglesia son, entre los escritores cristianos, a la vez los clásicos y los *antiqui*. Pero hasta los Padres de la Iglesia fueron objeto de una selección. La

[42] Gerhard (1582-1637) fué "el architeólogo, el maestro y dogmatista por excelencia de la ortodoxia luterana; el más importante, probablemente, de los héroes del luteranismo ortodoxo" *(Allgemeine deutsche Biographie*, Leipzig, 1875-1912, VIII, p. 767). Sus obras principales son: *Loci theologici* (1610-1622); *Doctrina catholica et evangelica* (1633-1637), donde la Iglesia evangélica aparece como la única verdaderamente católica. Después de su muerte se publicó (1653) la *Patrologia*.

[43] *Lexikon für Theologie und Kirche* de Buchberger. Ya en 1833 Migne había tenido dificultades con las autoridades eclesiásticas a causa de su folleto *De la liberté, par un prêtre*. Para más detalles, véase el *Grand dictionnaire universel du xixe siècle*, de Pierre Larousse, vol. IX, 1874. En su autobiografía *(Fourscore years*, Cambridge, 1944, pp. 351 ss.), G. G. Coulton ha escrito una estupenda semblanza de Migne. Cf. también P. de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne*, 2ª ed., París, 1924, Introducción.

Iglesia oriental tomó la delantera, poniendo a San Basilio Magno († 379), a San Gregorio Nacianceno († 389/90) y a San Juan Crisóstomo († 407) en un lugar aparte, como los tres "grandes maestros ecuménicos". El Occidente añadió a San Atanasio († 373). Y a partir del siglo VIII, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín y San Gregorio Magno se consideran como los cuatro grandes Doctores latinos de la Iglesia.[44] La monumental cátedra de San Pedro en el ábside de la basílica de San Pedro, obra de Bernini, está sostenida, en un movimiento de extático vuelo, por las estatuas de San Ambrosio, San Agustín, San Atanasio y San Juan Crisóstomo. Aparecen allí reunidos los cuatro supremos Doctores de la Iglesia de Oriente y Occidente. Pero los "Doctores de la Iglesia" constituyen a su vez una nueva selección. No todos ellos son necesariamente Padres de la Iglesia; lo que hace a éstos es, no sólo la ortodoxia, la santidad y el reconocimiento de la autoridad eclesiástica, sino además la *antiquitas*. El canon de los Padres está ya definitivamente establecido; pero en la Edad Media la escolástica vino a añadirse a la patrística como un nuevo retoño de la teología. Con el Concilio de Trento empieza una nueva consolidación y una extensión del poderío de la Iglesia; se inicia entonces la costumbre de elevar a la dignidad de Doctores de la Iglesia a los grandes maestros cristianos de la modernidad, como Santo Tomás, San Anselmo, San Bernardo de Claravalle, San Alfonso de Ligorio, San Francisco de Sales (estos dos últimos nombrados por Pío IX), San Juan de la Cruz, San Roberto Belarmino y San Alberto Magno (bajo Pío XI). Los *Doctores Ecclesiae* forman una corporación santa en la que conviven amigablemente los *antiqui* con los *moderni;* los antiguos tienen probablemente más de una cosa que aprender de los nuevos. San Isidoro ascendió en 1722 a la categoría de Doctor de la Iglesia; fué el primero que tuvo la monarquía española.

Con el canon bíblico y el patrístico no queda agotada, ni mucho menos, la literatura cristiana. La Biblia era tan poco accesible a los fieles como los libros litúrgicos, y los escritos de los Padres sólo estaban al alcance de una minoría: el clero secular y regular. Pero la vida de la Iglesia iba creando nuevos géneros literarios. De las necesidades del culto surgieron —en el siglo IV— los himnos sagrados. Además, las persecuciones des-

[44] El número se debe probablemente al precedente de los cuatro evangelistas.

atadas contra los cristianos dieron lugar a una serie de "actas" y "pasiones" de los mártires; después de ellas vinieron las vidas de santos. Estos nuevos géneros solían adaptarse al sistema de formas de la literatura pagana; así, se escriben poemas bíblicos y vidas de santos en el molde de la epopeya latina. Observamos antes [45] el fenómeno medieval del cruce de estilos; también los géneros suelen cruzarse, produciendo a su vez un cruce del canon pagano con el cristiano.

§ 4. El canon medieval

Al comienzo de nuestra investigación [46] transcribimos unas listas de autores con el objeto de dar al lector una primera idea del sistema escolar de la Edad Media. Hemos llegado ahora a un punto desde el cual podemos aspirar a una comprensión más profunda. Notker Bálbulo (hacia 890) rechaza a los poetas paganos y recomienda a los cristianos Prudencio, Avito, Juvenco, Sedulio. Cien años más tarde, en la escuela episcopal de Espira, se estudiaba en cambio a "Homero", a Marciano Capela, a Horacio, Persio, Juvenal, Estacio, Terencio, Lucano, y de los cristianos únicamente a Boecio. Si avanzamos un siglo más, nos encontramos con Winrico (hacia 1075), maestro de una escuela episcopal de Tréveris, a quien, muy a su pesar, habían despachado de la escuela a la cocina; se lamenta de ello en un poema que contiene, además, un catálogo de autores. De los paganos aparecen Catón, Camilo (?), Tulio, Lucano, Virgilio, Estacio, Salustio, Terencio; a estos nueve autores paganos corresponden nueve cristianos: San Agustín, San Gregorio Magno, San Jerónimo, Próspero, Arator, Prudencio, Sedulio, Juvenco, Eusebio. Así, en la lista de Winrico quedan admitidos dentro del canon (ἐγκριτόμενοι) los poemas cristianos apreciados en St. Gallen y desdeñados en la escuela de Espira. Encontramos asimismo a los cristianos en Conrado de Hirsau, con una adición: la égloga de Teodulo. Si examinamos de cerca el catálogo de autores de Conrado de Hirsau, veremos que los números 1-4 constituyen una clase aparte, lectura para principiantes; los números 5-10 son los poetas cristianos; siguen luego tres prosistas, entre ellos el cris-

45 *Supra*, p. 221.
46 Cf. *supra*, pp. 79 *ss.*

tiano Boecio, y después los poetas paganos, sustituído Terencio por Ovidio. Si de los veintiún autores restamos a los cuatro para principiantes, quedan diecisiete: seis poetas cristianos y ocho paganos, un prosista cristiano y dos paganos. Es evidente aquí el afán de llegar a un equilibrio entre cristianos y paganos; se trata de un plan de estudios bien meditado; con los mejores autores del canon pagano y del cristiano se ha forjado un *canon escolar medieval*, que servirá de base a los catálogos, ya mucho más extensos, del siglo XIII.

La innovación más notable de Conrado de Hirsau es la aceptación de la égloga religiosa de Teodulo.[47] El empleo de la forma de la égloga virgiliana para la discusión de cuestiones cristianas [48] se encuentra ya en el siglo IV en el centón de versos de Virgilio que hizo un tal Pomponio, por lo demás desconocido, el cual había puesto como interlocutores a los pastores Títiro y Melibeo. Teodulo tuvo la magnífica idea de sustituirlos por las figuras alegóricas de Pseustis (= 'Mentiroso') y Alithia (= 'Verdad'); ésta representa al cristianismo, aquél al paganismo. La encargada de dar el fallo en el certamen poético es Phronesis (= 'Entendimiento'), personificación creada por Marciano Capela, que todavía sobrevive en el siglo XII. Pseustis viene de Atenas y relata historias de la mitología; Alithia, que procede de David, responde con ejemplos paralelos del Antiguo Testamento, y naturalmente se lleva la palma. La égloga, según creo yo, es obra de un maestro de escuela, que la escribió con fines pedagógicos; se prestaba admirablemente para enseñar la mitología y a la vez para hacerla inofensiva. En el canon medieval, los autores paganos estaban directamente yuxtapuestos a los cristianos; hacía falta afirmar la primacía de los cristianos; y esto fué justamente lo que vino a hacer "Teodulo", bajo el disfraz de un ameno diálogo ficticio. De no haber aparecido este desconocido pedagogo en el momento preciso, hubiera tenido que inventarse a un autor escolar como él. De ahí que Teodulo se haya convertido en elemento esencial del canon de la Edad Media, y que haya sobrevivido a su decadencia.[49]

[47] El nombre Teodulo solía interpretarse antes como traducción de Godescalco (805-866/9). Strecker demostró la falsedad de esa identificación, y fechó la obra en el siglo X.

[48] Cf. *infra*, p. 648 y n. 39.

[49] Sobre el papel de Teodulo en la antigua literatura francesa, cf. Gustav

El ocaso del canon medieval es el reverso del florecimiento científico que señaló el comienzo de la época de las universidades. En 1150, la dialéctica es todavía la única enemiga del estudio de los autores; pero ya antes de 1200 la dialéctica tendrá el refuerzo de la jurisprudencia, la medicina y la teología, y, a partir de 1250, el del aristotelismo, tanto en la filosofía como en las ciencias naturales. En la primera mitad del siglo XIII todavía enseña en París un defensor del estudio de los *auctores*, Juan de Garlandia; pero no parece haber tenido continuadores en esa universidad. Sigue habiendo maestros de literatura —ahora se llaman *auctoristae*—, aunque en plan muy modesto. Hugo de Trimberg, profesor en Bamberga, se designa a sí mismo como *auctorista* [50] en su *Registrum multorum auctorum*, pero humildemente coloca su especialidad en el último escalón:

Qui perfectus fieri nequeat artista
uel propter penuriam rerum decretista,
saltem illud appetat ut sit auctorista!
sicque non inglorius erit latinista.

Sibique grammatica sit nota regularis,
in qua studens sedulo proficiat scolaris,
ut prodesse ualeat pluribus ignaris;
tamen se non preferat doctoribus claris!

La literatura ya no deja dinero, ya no pertenece a las *artes lucratiuae* como la teología, la jurisprudencia, la medicina.

Dante, como hemos visto, destacó de entre los autores a la *bella scuola* de los cinco máximos poetas de la Antigüedad; pero éstos son sólo una minoría selecta dentro de otra minoría, como los Doctores de la Iglesia entre los Padres de la Iglesia. Dante

---

Gröeber, *Grundriss*, II, 1ª parte, Estrasburgo, 1893, pp. 755 y 1067. No tengo a la mano el estudio de G. L. Hamilton sobre Teodulo en la Edad Media *(Modern Philology*, VII, 1909, pp. 169 *ss.)*. En Rabelais, Teodulo se llama *Theodolet (Gargantúa*, cap. XIV). Teodulo es uno de los *Auctores octo morales* (cf. *supra*, p. 50 y nota 28), texto escolar usado todavía a mediados del siglo XVI, que representa la etapa de desaparición del canon medieval de autores. El diminutivo *(Theodolet)* es común en la Edad Media para designar a los autores de la enseñanza elemental (cf. *Catunculus* por Catón).

50 Acerca de los términos *auctorista, theologus, decretista, logicus*, cf. H. Denifle, *Die Universitäten des Mittelalters bis 1400*, Berlín, 1885, I, p. 475, nota. La siguiente cita está tomada de la edición de Langosch, Berlín, 1942, versos 43 *ss.* Cf. el verso 822 sobre las *artes lucratiuae* en contraste con la literatura. *Auctorista* aparece como *autoristre* en Enrique de Andeli (siglo XIII).

menciona además, como habitadores del *nobile castello*, a Aristóteles, Sócrates, Platón, Demócrito, Anaxágoras, Tales de Mileto, Empédocles, Heráclito, Zenón, Dioscórides, Orfeo, Cicerón, Lino, Séneca el Joven, Euclides, Ptolomeo, Hipócrates, Avicena, Galeno, Averroes. Con los poetas míticos anteriores a Homero se unen aquí filósofos, naturalistas, geómetras, médicos *(Infierno*, IV, 131 *ss.)*. Más tarde, Dante aprovecha el encuentro de Estacio con Virgilio *(Purgatorio*, XXII) para admitir a Juvenal, Terencio, Cecilio, Plauto, Vario, Persio, Eurípides, Antifón, Simónides y Agatón entre el número de los autores aprobados. En Dante encontramos, al lado de los latinos, a árabes y griegos; claro está que los podía leer tan poco como sus contemporáneos, pero sus nombres eran grandes por tradición.[51]

Chaucer trae dos catálogos de autores. En la Casa de la Fama se encuentran —muy a la manera medieval— los más famosos escritores, colocados sobre sendos pilares (versos 1419 *ss.)*. El poeta propone dos o tres principios clasificatorios, sin completar ninguno. Josefo aparece como representante del judaísmo, aislado del resto. Hay para la guerra troyana una extraña mezcla de siete autoridades, que son Estacio (por la *Aquileida)*, Homero, Dares, Dictis, "Lolio",[52] Guido delle Colonne y Godofredo de Monmouth; todos ellos están sobre pilares de hierro (= Marte) o de hierro y plomo (plomo = Saturno). Virgilio está solo, sobre hierro claro estañado; Ovidio sobre cobre, Lucano sobre hierro y Claudiano sobre azufre (por haber escrito acerca de Plutón, Prosérpina y el Infierno). Hay, pues, un principio clasificatorio basado en la escala valorativa de los metales, sólo que faltan la plata y el oro;[53] Chaucer establece correspondencias entre los metales y los planetas y tipos humanos, pero sólo lo hace con el hierro y el plomo. Su trabajo no es limpio, sino que nos presenta las cosas en gran confusión *(a ful confus matere*, verso 1517). Mucho más satisfactorio es el final de *Troilo y Criseida*,

[51] San Isidoro conoce a Simónides y a Eurípides. Respecto al conocimiento del árabe, véase Ugo Monneret de Villard, *Lo studio dell' Islàm in Europa nel xii e nel xiii secolo*, Ciudad del Vaticano, 1944 *(Studi e Testi*, CX).

[52] Este Lolio proviene seguramente de Horacio, *Epístolas*, I, II, 1: *Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli...* [Horacio alude a Homero; Lolio Máximo es un joven amigo suyo. Sobre esta curiosa equivocación de Chaucer (tomar a Lolio por el "máximo escritor de la guerra troyana"), véase G. Highet, *La tradición clásica*, trad. A. Alatorre, México, 1954, I, pp. 155-157.]

[53] Sobre la escala de los metales cf. *infra*, Excurso VI.

donde Chaucer se despide de su poema (libro V, versos 1789-1792):

But litel book, no making thou n'envye,
but subgit be to alle poesye;
and kis the steppes, wher-as thou seest pace
Virgile, Ovyde, Omer, Lucan and Stace.

Sin caer en la envidia ve tu vía,
y acata, oh libro, a toda la poesía:
de Virgilio y Lucano, Estacio, Homero
y Ovidio, con amor sigue el sendero.

Chaucer recordó aquí los versos en que Estacio apostrofa a su *Tebaida*, al terminarla (XII, 816-817):

Viue, precor; nec tu diuinam Aeneida tempta,
sed longe sequere et uestigia semper adora.

Ve con salud, mas no oses medirte con la *Eneida* divina:
síguela sólo de lejos, y adora siempre sus huellas.

De las tenebrosas y recónditas estancias de la Fama, Chaucer salió a respirar bajo el asoleado cielo de Italia.

El pedagogo Francis Meres considera en su *Palladis Tamia* (1598), a la cual debemos la primera lista de obras de Shakespeare, que los más grandes latinos son Virgilio, Ovidio, Horacio, Lucano, Lucrecio, Ausonio, Claudiano y ... Silio Itálico.[54] No fué ésta una innovación afortunada; pero los isabelinos parecen haber tenido ideas un tanto confusas acerca de la poesía antigua. William Webbe decide en 1586 *(A discourse of English poetrie)* que Homero floreció después de Píndaro; en una larga lista de autores, distingue a Silio y a Lucano como poetas históricos, de esos que aprovechan y deleitan a la vez *(hystoricall Poets, no lesse profitable then delightsome to be read)*, pero también menciona a Boecio, Lucrecio, Estacio, Valerio Flacco, Manilio, Ausonio, Claudiano, y a Juan Bautista Mantuano y otros neolatinos. La Edad Media apenas conoció a Silio Itálico; Poggio lo descubrió en 1417; luego pasó a Inglaterra por conducto del humanismo italiano.

[54] Macaulay registró en su diario, con evidente alivio, el día en que terminó la lectura de este aburrido épico. René Pichon lo llama *un écrivain tout à fait classique dans le mauvais sens du mot (Histoire de la littérature latine*, 3ª ed., París, 1903).

La ciencia literaria debería estudiar la gradual transformación del canon de los autores antiguos desde 1500 hasta la actualidad, esto es, su progresiva reducción.[55] En el momento culminante del clasicismo francés todavía se consideran dignos de leerse ciertos autores que hoy no son conocidos más que de los especialistas. Por esa época, Pierre Daniel Huet dispuso la edición de una biblioteca clásica que debía servir para la instrucción del heredero del trono *(in usum Delphini)*; en 1674-1691 salieron a la luz veintidós volúmenes, entre ellos Manilio, Floro, Aurelio Víctor, Eutropio, Dictis y otros; ya hemos visto que se había planeado también una edición de Marciano Capela, que Huet quiso confiar a Leibniz.[56] Todos estos autores eran, para el director de la colección, representantes de la "pura latinidad";[57] es una de tantas pruebas de que hacia 1680 —momento supremo del clasicismo francés— se conservaba un canon de autores que coincidía en lo esencial con el de Hugo de Trimberg, redactado en 1280. La eliminación y proscripción de los autores latinos de la "época de plata" parece haber sido obra del neohumanismo alemán de hacia 1800;[58] todavía Federico el Grande deseaba que en las escuelas se leyese a Quintiliano. ¿Desde cuándo se dejaron de leer en las aulas de Alemania, Francia e Inglaterra las *Bucólicas y Geórgicas* de Virgilio, las obras de Persio, Lucano, Estacio, Marcial, Juvenal, Quintiliano?[59]

§ 5. Creación del canon moderno

De las literaturas modernas, fué la italiana la primera que forjó un canon; esto se explica por la posición cultural de Italia hacia 1500. El estudio de los antiguos y la poesía neolatina estaban en tal florecimiento, que hacían seria competencia a la poesía en lengua vulgar; si ésta quería prosperar, debía legiti-

55 Respecto a la apreciación de los autores hacia 1500, cf. B. Botfield, *Praefationes et epistolae editionibus principibus auctorum veterum praepositae*, Cambridge, 1861.

56 Cf. *supra*, p. 64, nota 7.

57 Véanse las *Memoirs of the life of Peter Daniel Huet, written by himself and translated by John Aikin, M. D.*, II, Londres, 1810, p. 168.

58 Aunque en Italia se encuentra ya una reacción clasicista en la primera mitad del siglo XVIII, por ejemplo en los discursos escolares latinos de Jacopo Facciolati (1682-1769).

59 Remito a Horace Walpole, *Catalogue of royal and noble authors*, Strawberry Hill, 1758, obra que no he podido consultar.

marse por medio de autores modelo que pudieran ser una norma para el ejercicio artístico italiano, como Virgilio lo había sido para la poesía latina. La situación se complicaba aún más por el hecho de que no había una lengua literaria común a toda Italia. Ya Dante se había ocupado en este problema *(De uulgari eloquentia)*, y la *questione della lingua* sería una constante de la historia espiritual italiana hasta Manzoni y aun más tarde. Ninguna de las grandes naciones modernas ha tenido un problema parecido; el estudio comparado de las literaturas modernas tendría que poner de relieve este factor. Pietro Bembo logró crear una teoría lingüística italiana, destinada a servir de norma a la poesía en lengua vulgar. Los tres grandes toscanos del siglo XIV se erigieron entonces en modelos lingüísticos (aunque Dante sólo con grandes reservas). Los clasicistas del Cinquecento se fatigaron con interminables discusiones en torno a la poética de Aristóteles, de las cuales nadie podrá decir que fueron de algún provecho para la poesía italiana. Un eco de esas discusiones pasó a Francia por intermedio de la escuela de Ronsard, llamada por Sainte-Beuve *notre première poésie classique avortée.*

Por lo demás, las tendencias clasicistas del Cinquecento italiano no influyeron sino de manera indirecta en la nueva literatura europea, a través de sus irradiaciones en la teoría francesa de los siglos XVI y XVII. La literatura italiana no posee un sistema "clásico" uniforme; Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso son grandes autores para los cuales no existe un denominador común; cada uno de ellos tiene, además, una actitud especial ante la Antigüedad. Sólo Francia contó con un sistema clásico literario, en el sentido más estricto de la palabra. El afán de llegar a una ordenación *sistemática* es, en efecto, característica del siglo XVII francés. Boileau coloca a Malherbe muy por encima de Villon y Ronsard porque, según él, fué el primero que escribió versos correctos,

et réduisit la Muse aux règles du devoir.

¡Pobre Musa! Boileau mismo, ese filisteo de cortos alcances,[60]

[60] La historia de la literatura francesa sigue sosteniendo que Boileau fué un gran crítico. Me remito, sin embargo, a George Saintsbury, quien en su *History of criticism and literary taste in Europe* (II, Edimburgo-Londres, 1902, pp. 280 *ss.*) examina cuidadosamente la obra de Boileau y declara al final (p. 300): *I am not conscious of*

se arrogó las facultades de legislador del Parnaso. Quiso hacerla de Horacio francés y produjo sátiras, epístolas, un *ars poetica* ...y odas; predicó el sentido común *(tout doit tendre au bon sens!)* y la "razón", convirtió a la poesía en una correcta fabricación de versos, y dejó fijada la estructura de la tragedia con las supuestas "reglas" del aristotelismo italiano. El sistema no hubiera logrado imponerse de no haber correspondido a ciertas tendencias inherentes al espíritu francés, el cual en esa época, bajo Luis XIV, había llegado justamente a una vigorosa expresión de sí mismo, con apoyo en la hegemonía de Francia sobre Europa. El clasicismo francés no es imitación artificial de modelos antiguos —se limita a contemplarlos para corroborarse a sí mismo—, sino configuración de un contenido nacional propio, en el cual predomina el racionalismo, factor básico del espíritu francés. El hecho de que en esa época, y aun mucho después, Francia quisiera hacer pasar su espíritu nacional por espíritu universal corresponde a un rasgo característico del pueblo francés, que encontramos una y otra vez a lo largo de su historia.

No podremos detenernos aquí en examinar las diversas definiciones que del concepto de clasicismo se han dado en Francia desde hace doscientos años; sírvanos de piedra de toque la frase pronunciada por Fénelon en su discurso académico de 1693: "Hemos acabado por comprender, señores, que hay que escribir tal como pintaron un Rafael, un Carracci, un Poussin". Es la primera vez que se concibe el ideal clásico como algo común a todas las artes; al asociarlo con la pintura del Renacimiento, Fénelon lo sustrae a los debates de los eruditos, de los teorizantes de la estética y de los partidarios y adversarios de los antiguos; es el "gran" estilo del arte moderno, el estilo que surgió en la Roma de Julio II y León X.

Con esto se allanó el camino de la concepción histórica. En su *Siècle de Louis XIV* (1751), Voltaire había dicho refiriéndose a la literatura clásica: "Así, pues, el siglo de Luis XIV tiene, en todo, el destino de los siglos de León X, de Augusto, de Alejandro." [61] El clasicismo del siglo de Pericles se inserta (un poco

---

any unfairness or omission... in this survey; and after it, I think we may go back to the general question, may ask, Is this a great or even a good critic? and may answer it in the negative.

[61] Capítulo *Des beaux arts.* Acerca de las ideas de Voltaire sobre el clasicismo francés, cf. Raymond Naves, *Le goût de Voltaire,* París, s. a. Cf. también el capítulo

violentamente) en la época de Alejandro Magno. Los períodos de florecimiento de las artes se asocian con los grandes soberanos; se crea así un nuevo concepto histórico, independiente de la palabra "clásico". A un Augusto y a un Luis XIV, Inglaterra contrapone sus reinas, Isabel, Ana, Victoria; crea además el concepto de *Augustan Age*, aplicado por Goldsmith [62] al reinado de la reina Ana. Se suele colocar entre 1700 y 1740; pero con Samuel Johnson († 1784) y Gibbon († 1794) el gusto clásico sigue dominando en las décadas subsiguientes. El siglo XVIII es una de las épocas en que Inglaterra se hace consciente de su sustancia "latina".[63]

Goethe pensaba en el carácter nacional del clasicismo francés cuando, en 1795, escribía sus importantes observaciones sobre la esencia del clasicismo. El clasicismo, decía, no podía darse en Alemania.[64] El sistema clásico significa todavía hoy el apoyo más firme de la tradición cultural francesa; el hecho de que a partir de 1820 quedara expuesto a los ataques del romanticismo fué, en este sentido, muy provechoso; sólo en esos debates se hizo usual el término *classicisme*, que todavía en 1823 era un neologismo para Stendhal *(Racine et Shakespeare)*.[65] Desde entonces la palabra se ha convertido en baluarte de la espiritualidad y de la política cultural francesas. Una y otra vez, los franceses definen, destilan, modernizan, en formas siempre nuevas, la esencia de lo clásico. Hasta en un ingenio tan sutil como el de Paul Valéry,

---

Les idées et les lettres en la obra de Paul Hazard *La pensée européenne au xviiie siècle*, I, París, 1946, pp. 293 *ss.*

62 En su ensayo *The Augustan Age in England*. La crítica francesa (por ejemplo Hazard en su ya mencionado libro sobre el siglo XVIII) no toma muy en serio el clasicismo inglés. No deja de ser divertido recordar a este respecto que Coleridge *(Biographia literaria*, cap. 1) definió la escuela de Pope como *that school of French poetry, condensed and envigorated by English understanding.*

63 Cf. *supra*, p. 61.

64 Véase su ensayo *Literarischer Sansculottismus (Sämtliche Werke*, ed. cit., XXXVI, pp. 140 *ss.)*.

65 "*¡Romántico!* Extraña palabra para los italianos, desconocida aún en Nápoles y en la feliz Campania, y en Roma usual a lo sumo entre los artistas alemanes. Desde hace poco, levanta bastante polvo en Lombardía y sobre todo en Milán. El público se divide en dos bandos, que se enfrentan dispuestos a venir a las manos, y si nosotros los alemanes nos servimos tranquilamente del adjetivo «romántico», allá los términos «romanticismo» y «criticismo» designan a dos sectas irreconciliables... Para los alemanes, la evolución hacia lo romántico debe su origen a la influencia de las ideas religiosas cristianas, tomadas primero de los antiguos y luego de los franceses, y se ha visto favorecida e incrementada por las sombrías leyendas heroicas del Norte" (Goethe, 1820; *ed. cit.*, XXXVII, pp. 118-119). El *Racine et Shakespeare* de Stendhal está relacionado con las querellas italianas.

la ideología de Francia desemboca finalmente en ese conformismo. ¿Cuánto tiempo seguirá pareciendo convincente a otros pueblos y culturas? Francia debe mucho a su clasicismo, pero ha pagado muy caro por él; ante todo, una dependencia de formas de la conciencia que ya se han hecho demasiado estrechas para el espíritu europeo; André Gide es la sublime excepción.

España difiere del resto de Europa, entre otras cosas, por lo que toca a la formación del canon y a la designación de las épocas. La literatura española presenta ante todo la peculiaridad de tener un romanticismo, pero no un clasicismo.[66] Más notable aún es el hecho de que los autores ibéricos del Imperio romano se hayan incorporado a la literatura nacional. Los dos Sénecas, Lucano, Marcial, Quintiliano, Pomponio Mela, Juvenco, Prudencio, Merobaudes, Orosio, San Isidoro y otros aparecen en los manuales modernos más difundidos, que con ello siguen fielmente la costumbre de la Edad Media y del Renacimiento. El Marqués de Santillana funda su poética en San Isidoro y en Casiodoro; su poema a la "defunción" de don Enrique de Villena († 1433) contiene un catálogo de autores en que aparecen los nombres más variados:

Perdimos a Homero, que mucho honoraba
este sacro monte do nos habitamos;
perdimos a Ovidio, al cual coronamos
del árbol laureo, que mucho adamaba;
perdimos a Oracio...

Perdimos a Livio e al Mantuano,
Macrobio, Valerio, Salustio, Magneo,
pues non olvidemos al moral Enneo,
de quien se laudaba el pueblo romano;
perdimos a Tulio e a Casaliano,
Alano, Boecio, Petrarca, Fulgencio;
perdimos a Dante, Gaufredo, Terencio,
Juvenal, Estacio e Quintiliano.[67]

¿Qué significa esto? Santillana representa la primera oleada de

[66] Algunas historias de la literatura califican el siglo XVIII de período "clásico" o "neoclásico"; pero ésta fué una época de decadencia: España no tuvo un Addison, ni un Pope, ni un Samuel Johnson, ni un Gibbon.

[67] ["Magneo" es M(arco) Anneo Lucano: cf. M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950, p. 256.] El "moral Enneo" es Séneca; "Alano" y "Gaufredo" son Alain de Lille y Galfredo de Vinsauf: "Casaliano" está por identificar.

italianismo en España, pero conserva a la vez el concepto medieval de los *auctores:* todos son igualmente buenos, todos intemporales y ahistóricos. La misma idea aparece todavía en Baltasar Gracián, quien al comienzo de su *Criticón* (1651) declara imitar en su obra las cualidades de los siguientes "autores de buen genio": Homero (por las alegorías), Esopo (por las ficciones), Séneca (por lo doctrinal), Luciano (por lo juicioso), Apuleyo (por las descripciones), Plutarco (por las moralidades), Heliodoro (por los "empeños" o complicaciones), Ariosto (por las "suspensiones"), Boccalini (por la crítica literaria), Barclay [68] (por las mordacidades). Gracián escribe en el ocaso del Siglo de Oro español, pero considera la literatura mundial, desde Homero hasta sus días, con el mismo universalismo intemporal con que Calderón contempla la historia del mundo desde Semíramis hasta el cerco de Breda. Ni el humanismo, ni el Renacimiento, ni la Antigüedad ni la Edad Media representan para los súbditos de los últimos Habsburgos divisiones o etapas de la tradición literaria general. España tiene su propio sentido del tiempo, como tiene su propia conciencia nacional; celebra a los reyes visigodos como Wamba de la misma manera que a los emperadores romanos de origen hispánico: Trajano, Hadriano, Teodosio. Todo lo que tuvo lugar en suelo español se atribuye a la grandeza española (recientemente hasta la cultura islámica del Sur). La perspectiva universal coincide con la nacional. Para Gracián *(El discreto,* último capítulo), el latín y el español son "las dos [lenguas] universales..., que hoy son las llaves del mundo", mientras que el griego, el italiano, el francés, el inglés y el alemán están en la misma categoría de lenguas "singulares".

España no da a su gran florecimiento literario el nombre de "clasicismo", ni lo asocia con el nombre de un monarca, sino que lo llama "Siglo de Oro". En su comienzo está Garcilaso de la Vega († 1536), y en su término Calderón († 1681). En el Siglo de Oro caben todos los contrastes: tono popular del Romancero y hermetismo de Góngora; realismo cáustico de las novelas picarescas y alturas de la mística especulativa; equilibrio clásico de un fray Luis de León y extravagancias del conceptismo; la novela más grande, más sabia, más alegre de la literatura universal

[68] John Barclay (1582-1621) escribió una novela latina, la *Argenis,* que fué uno de los libros más editados y vendidos en el siglo XVII.

moderna y un teatro del mundo con miles de comedias.[69] La lírica del Siglo de Oro es, para hablar con Valery Larbaud, "la única, de toda la Romania, que nos acerca un poco al paraíso perdido de la lírica latina"; sólo la lírica inglesa de 1590 a 1650 puede parangonarse con ella. La riqueza y la originalidad del Siglo de Oro es históricamente incomprensible si no se tiene en cuenta que la fuerza y la savia de toda la Edad Media, incluyendo a la Edad Media latina y a la islámica, vienen a confluir con el vigor de la era de los conquistadores y del imperio ultramarino. Los contrastes que se manifiestan dentro de la literatura "áurea" suelen interpretarse como contrastes del carácter español; pero esta explicación psicológica no es suficiente; el sistema literario español conserva el cruce de estilos, de géneros, de tradiciones, que consideramos característico de la Edad Media latina.

Italia no tuvo una Edad Media en el sentido en que la tuvieron las naciones nórdicas,[70] y Francia rompió hacia 1550 con su Edad Media; pero España conservó la suya, incorporándola a la tradición nacional; las oleadas de italianismo que llegaron a España en los siglos XV y XVI constituyeron un impulso formal, pero nunca afectaron a la sustancia española. Los teóricos del Cinquecento italiano criticaban la falta de una literatura "clásica" española,[71] pero afortunadamente no lograron cambiar el curso de las cosas. La continuidad inglesa desde Chaucer hasta Spenser es la única que presenta cierta analogía con la continuidad de la literatura española, aunque con la importante diferencia de que en esos dos ingleses el italianismo influyó en mucho mayor medida que en los españoles de los años 1440 a 1650 . No es posible medir la literatura española con un criterio "clásico" (casi podríamos

69 De las obras teatrales de Lope, que fueron más de dos mil, se conservan cuatrocientas sesenta y ocho; de las cuatrocientas de Tirso de Molina, sólo unas ochenta; otro tanto hay que decir de Vélez de Guevara; de Calderón nos quedan doscientas piezas.

70 Antes de 1200 su participación en la "Edad Media latina" es muy modesta.

71 Véase J. F. Montesinos, en su edición del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (Madrid, 1928, colección *Clásicos castellanos)*, p. LXIV, nota I, donde remite a Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, 2ª ed., Bari, 1922, pp. 170-171. Valdés menciona como autores dignos de lectura a Juan de Mena, Jorge Manrique, Juan del Encina, Boecio y Erasmo, Santa Catalina de Siena, San Juan Clímaco *(ca* 579 - *ca* 649), Tito Livio, César, Valerio Máximo, Quinto Curcio y . . .las novelas caballerescas, el *Amadís*, el *Palmerín*, el *Primaleón*. ¡Y esto es sólo una selección!

decir "europeo"); su exuberante riqueza y variedad es única y no se ha agotado. Su futuro descansa en el desenvolvimiento cultural y en la significación que logren alcanzar las naciones de habla española en el mundo.

"Siglo de Oro": giro latino,[72] concepto en el cual hay un reflejo de la era de Augusto. Friedrich Schlegel lo concibió justamente en este sentido *(Gespräch über die Poesie*, 1800):

> Los modernos siguieron en ello a los romanos; lo que ocurrió bajo Augusto y Mecenas fué un presagio de los cinquecentistas [73] de Italia. Luis XIV trató por todos los medios de suscitar en Francia esa misma primavera del espíritu, y los ingleses, por su parte, decidieron considerar el gusto vigente en tiempos de la reina Ana como el mejor de todos. Ninguna nación quería quedarse sin su época de oro; pero cada una de esas épocas resultaba más vacía y más mala que la anterior; y en cuanto a lo que, finalmente, los alemanes imaginaron ser un período dorado, la dignidad de este ensayo nos impide precisarlo más de cerca.

Lo que Schlegel calló en la última frase citada lo expresó doce años más tarde en sus conferencias de Viena sobre la historia de la literatura antigua y moderna *(Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1812):

> Bastará recordar el juicio de cierto escritor para ver cuán relativo es el concepto de época de oro, por lo menos en lo que respecta a nuestra literatura, y cómo tendemos siempre a trasladarla a tiempos anteriores. En uno de sus poemas, Gottsched hace remontar la feliz edad dorada al reinado de Federico, el primer monarca de Prusia; los escritores que él considera clásicos en ese tiempo... son ante todo Besser, Neukirch y Pietsch.

Gottsched tenía presente la Francia de Boileau como Opitz la de Ronsard; se precipitó entonces a fundar una sección alemana del Parnaso, con candidatos poco adecuados; todavía le tocó presenciar el derrumbe de su proyecto bajo los ataques de los literatos de Zürich [Bodmer y Breitinger] y de Lessing. En el pasaje de Schlegel resuena todavía el eco de esos debates, que

[72] Cf. *Eneida*, VI, 792-793: *Augustus Caesar, Diui genus, aurea condet / saecula...*

[73] Con la palabra *Cinquecento* designa aquí Schlegel la época de León X. El sistema italiano de dividir los períodos por siglos procede probablemente de la historia del arte; de ahí se aplicó a la literatura. La literatura moderna se llama *Novecento*. Este sistema tiene grandes ventajas, entre otras la de avanzar automáticamente y la de excluir las calificaciones valorativas.

fueron la respuesta de la crítica romántica al chato buen sentido de la Ilustración alemana.

Clasicismo y romanticismo... El debate en torno a estos dos términos y a las "esencias" que se quieren ver en su base es una de las formas más recientes del contraste entre los "antiguos" y los "modernos". Para juzgar con acierto ese debate, bastará tener presentes unos cuantos factores muy sencillos. La literatura francesa tiene un clasicismo claramente definido y codificado y un romanticismo sujeto también a normas. El romanticismo francés se distingue de todos los demás romanticismos por el hecho de ser un anticlasicismo consciente; romanticismo y clasicismo se contraponen en Francia como Revolución y *ancien régime*. España e Inglaterra tienen un romanticismo, pero no un clasicismo. Alemania tiene ambas cosas, pero con una variante de peso: el romanticismo y el clasicismo aparecen en una misma época y además, en parte, en un mismo lugar. El romanticismo de Jena de 1798 es reflejo, comprensión y, en cierto sentido, crítica del clasicismo de Weimar de 1795. Por otra parte, en el Goethe tardío se perciben ciertas esencias románticas; y en nuestra época clásica hay grandes autores —Jean Paul, Hölderlin, Kleist— que no pueden colocarse en ninguno de los dos bandos; el florecimiento alemán de 1750 a 1832 no puede fraccionarse con el divisor clasicismo-romanticismo.

¿Qué ocurre en Italia? ¿Todavía tendrá sentido contraponer el "romántico" Manzoni al "clásico" Leopardi? [74] Bastó un siglo para que esos contrastes académicos, que significaron algo hacia 1830, se convirtieran en palabras hueras; la única literatura y la única historia literaria moderna que todavía los conserva de manera rígida, como si se tratara de esencias metafísicas, es la francesa. Este hecho se entiende psicológicamente por el anquilosamiento y la petrificación del sistema clásico en Francia, fenómeno a que contribuyeron generaciones enteras de críticos doctrinarios, desde La Harpe hasta Brunetière, pasando por Nisard. La rigidez del concepto se hizo más severa por haberse inmiscuído en ello las ideologías políticas (por ejemplo en la Action Française). Dadas estas circunstancias, el romanticismo tuvo que adoptar la forma de una rebelión empeñada en "bata-

[74] Cf. las acertadas observaciones de Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, 3ª ed., Milán, 1934, I, p. 566.

llas" contra el orden establecido *(la bataille d'Hernani)*, como las de Napoleón contra la Europa reaccionaria.

La moderna crítica francesa ha matizado un tanto este contraste al descubrir en los grandes autores del siglo XVIII —Rousseau, Diderot y otros— ciertos presagios de la revolución romántica. Esto hizo necesario un ligero cambio en la fijación de períodos literarios; entre el clasicismo y el romanticismo se intercaló entonces la época del "prerromanticismo" *(préromantisme)*.[75] Por consideraciones semejantes, la crítica italiana ha creado recientemente un "prehumanismo" *(preumanesimo)* del siglo XIII. El valor que tales retoques tienen para la comprensión de los hechos es muy escaso; en algunas ocasiones podrán servir de andamios, pero despistan y perjudican cuando se toman los términos por hipóstasis conceptuales y se abusa de ellos. Querer forzar el desarrollo de todas las literaturas europeas, desde 1500, para hacerlo caber en un esquema estrecho que no es sino abstracción de la literatura francesa, equivale a deformar lamentablemente la historia. Por desgracia, la literatura comparada francesa ha erigido este error en doctrina oficial.

Paul van Tieghem, tan benemérito por sus investigaciones sobre el prerromanticismo del siglo XVIII, construye su *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours* (1941) sobre las siguientes bases: Renacimiento, clasicismo, romanticismo, realismo, época actual, incorporando el prerromanticismo al clasicismo. Esto conduce a una serie de resultados inadmisibles. Como el teatro español no es clásico, pertenece al Renacimiento, o sea que el Renacimiento se prolongaría en España hasta 1681, año de la muerte de Calderón. Vendrían a ser clásicos, entre otros, Barthold Heinrich Brockes (1680-1747), el *Caramurú* (1781), epopeya brasileña de José de Santa Rita Durão, y hasta Hölderlin y el abate Delille († 1813). Goethe y Schiller son "prerrománticos", como Bilderdijk, Csokonai Vitez y Niemcewicz. De este modo se clasifican unos mil cuatrocientos autores, que corresponden a treinta y cinco lenguas y treinta y siete naciones, muchas de las cuales no surgieron hasta después de 1800 (el Brasil y los demás estados hispanoamerica-

[75] Véase Daniel Mornet, *Le romantisme en France au XVIIIe siècle*, París, 1912. Paul van Tieghem, *Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, dos vols., París, 1924-1930.

nos), o hasta 1919. Esa ciencia literaria realiza el ingenuo intento de imponer a la literatura europea un esquema evolutivo aceptable para Francia y sólo para Francia (siglo XVII = clasicismo; siglo XVIII = clasicismo y prerromanticismo; siglo XIX = romanticismo, etc.), combinándolo con el mapa político de los tratados de paz que siguieron a la primera Guerra Mundial. Es una ciencia literaria democrática, en cuanto que concede a todas las literaturas los mismos derechos; no pudo decirse lo mismo de la Liga de las Naciones. Creo, sin embargo, que salta a la vista el hecho de que entre las treinta y cinco o treinta y siete literaturas unas son grandes y otras pequeñas.

El sistema literario francés se vió quebrantado cuando los franceses descubrieron a Inglaterra (Voltaire, 1734), a Alemania (Madame de Staël, 1813) y al Asia (Burnouf, Renan). En 1850, Sainte-Beuve declaraba que el templo del gusto debía reconstruirse para hacer de él un *panthéon de tous les nobles humains;* incluyó en él a Valmiki y a Vyasa (lo cual no costaba gran cosa), *et pourquoi pas Confucius lui-même?* También Shakespeare quedó aceptado (ἐγκρινόμενος) como *le plus grand des classiques sans le savoir.* A Goethe, en cambio, no lo admitió Sainte-Beuve en esa ocasión; sólo en 1858 le dió entrada con estas palabras:

> Goethe agranda el Parnaso, lo escala, lo puebla en cada etapa, en cada cima [el Parnaso tiene dos cimas], en cada ángulo de roca; lo hace semejante —demasiado semejante quizá— a Monserrat de Cataluña, ese monte más lleno de picos que de redondeces; no lo destruye.

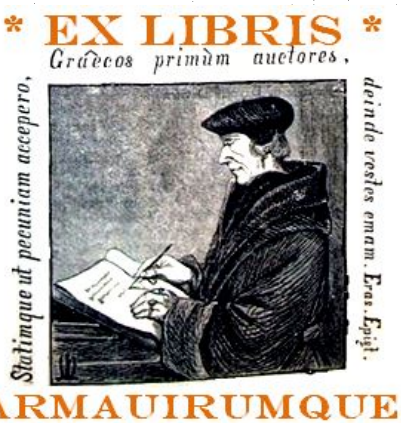
Cierto es que en las anotaciones póstumas Sainte-Beuve afirma: *Je ne me figure pas qu'on dise "les classiques allemands".*

El concepto de una literatura mundial tenía que destruir el canon francés. Sainte-Beuve percibió ese dilema, pero no lo resolvió; desde él hasta Van Tieghem, el aferramiento francés al clasicismo del siglo XVII resulta ser una obstinada resistencia contra el europeísmo. Hoy parece una actitud simplemente anacrónica; se ha visto superada por muchos escritores franceses de las últimas décadas, que han descubierto la amplitud y multiplicidad del espíritu europeo (y americano). Ninguno de ellos ha dedicado al cosmopolitismo consideraciones tan finas y tan competentes como Valery Larbaud, cuya significación sólo podrán

apreciar las generaciones venideras.[76] Valery Larbaud combate la aplicación de conceptos políticos a la literatura (cosa que todavía hemos encontrado en Van Tieghem):

> Hay gran diferencia entre el mapa político y el mapa intelectual del mundo. El primero cambia de aspecto cada cincuenta años; está cubierto de divisiones arbitrarias e inseguras, y sus centros preponderantes son muy movedizos. El mapa intelectual, por el contrario, se transforma lentamente, y sus divisiones presentan una gran estabilidad, pues coinciden con las que ofrece el mapa de los filólogos, en el cual no hay ni naciones ni potencias, sino sólo dominios lingüísticos... Existe un triple dominio central: francés-alemán-italiano, rodeado de una serie de dominios exteriores, de "escalones": escandinavos, eslavos, rumano, griego, español, catalán, portugués, inglés; los más importantes, por su antigüedad y por sus enormes prolongaciones de ultramar, son el dominio español y el inglés.[77]

Esta visión lleva a Valery Larbaud a un programa de política espiritual que acaba con todas las pretensiones de hegemonía[78] y que no pretende sino facilitar y acelerar el intercambio de los bienes del espíritu.



[76] Le he dedicado un ensayo en mi libro sobre el espíritu francés en la nueva Europa: *Französischer Geist im 20. Jahrhundert*, Berna, 1952.

[77] Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture*, París, 1925, pp. 46-47.

[78] *Une politique qui, avec la fin de la domination du "goût français", a dépassé la phase des accaparements, de l'impérialisme.*

XV

MANIERISMO

1. *Clasicismo y manierismo*, p. 384.—2. *Retórica y manierismo*, p. 386.—3. *Manierismos formales*, p. 397.—4. *Recapitulación*, p. 408.—5. *El epigrama y la agudeza*, p. 410.—6. *Baltasar Gracián*, p. 412.

§ 1. Clasicismo y manierismo

Concebimos el clasicismo de Rafael, lo mismo que el de Fidias, como una elevación de la naturaleza a la idealidad. Es cierto que todo intento de definir la esencia del gran arte no pasa de ser una aproximación; sin embargo, esa misma fórmula también podría aplicarse a aquello que nos parece "clásico" en Sófocles, en Virgilio, en Racine y en Goethe. El arte clásico, en este sentido supremo, no se da sino en breves períodos de florecimiento. Ya en las obras tardías de Rafael la historia del arte encuentra gérmenes de lo que llama "manierismo", esto es, de la degeneración del clasicismo; la norma clásica se ve entonces invadida por una afectación artificiosa, que puede manifestarse en las formas más variadas. Cada cual podrá valorar como le plazca esa transformación; quien prefiera el Tintoretto a Rafael ofrecerá para ello sus buenas razones.

No hemos de discutir aquí la cuestión de si el término "manierismo" [1] como designación de una época de la historia del arte está bien escogido, ni en qué medida se justifica; si nos servimos de él, es porque resulta adecuado para llenar una laguna de la terminología científica literaria. Claro está que al adoptar la palabra debemos vaciarla de todos los contenidos propios de la historia de las artes plásticas, ampliar su sentido y convertirla tan sólo en denominador común de todas las tendencias literarias opuestas a la clásica, ya sean preclásicas, postclásicas o contemporáneas de algún clasicismo.

[1] Cf. G. Weise, "*Maniera* und *pellegrino:* zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus", en *Romanistisches Jahrbuch*, III, 1950, pp. 321-403.

Comprendido en este sentido, el manierismo es una constante de la literatura europea; es el fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas. Hemos visto que la pareja conceptual clasicismo-romanticismo es de alcance muy limitado; como instrumento intelectivo, el contraste clasicismo-manierismo es mucho más útil, y puede aclarar una serie de conexiones que suelen pasarse por alto. Muchos de los fenómenos que designamos con el nombre de "manierismo" se incluyen hoy bajo el término "barroco"; pero esta palabra ha dado lugar a tantas confusiones, que será mejor prescindir de ella.[2] El término "manierismo" merece también nuestra preferencia porque, comparado con el de "barroco", no contiene sino un mínimo de asociaciones históricas. En la creación de conceptos para la ciencia del espíritu deberían esquivarse todas las posibilidades de abuso.

Pero aún habrá que hacer una distinción dentro del concepto mismo de "clasicismo". Lo que designamos como épocas "clásicas" de florecimiento son cumbres aisladas que —sólo para facilitar la comprensión— podemos agrupar bajo la rúbrica de "clasicismo ideal". Éste se eleva por sobre la extensa altiplanicie del "clasicismo normal",[3] nombre que aplico a todos los autores y a todas las épocas que escriben correcta, clara, artísticamente, pero sin representar los más altos valores humanos o artísticos; así, por ejemplo, Jenofonte, Cicerón, Quintiliano, Boileau, Pope,

[2] René Wellek, "The concept of Baroque in literary scholarship", en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V, 1946, pp. 77-109. [Cf. también E. O. Bergerhoff, "Mannerism and Baroque", en *Comparative Literature*, V, 1953, pp. 323-331.]

[3] Recuérdense las palabras de Jean Paul: "El considerar clásica la forma o representación más elevada se presta a dos falsas interpretaciones. El vulgo común de los que escriben y leen, insensible a la perfección y a la creación poética, quisiera convertir la perfección gramatical en distintivo de lo clásico, aplicando a las obras escritas en una lengua viva el criterio derivado de las obras escritas en lenguas muertas, donde cada palabra es una decisión y un mandato. Pero, de ser justo esto, no serían clásicos sino unos cuantos profesores y lingüistas, ningún genio; la mayor parte de los franceses son en ese caso clásicos, exceptuando algunos hombres como Rousseau y Montaigne, y cualquiera podría aprender a hacerse clásico." (*Vorschule der Ästhetik, Dritte Abteilung*, "Miserikordias-Vorlesung für Stylistiker", cap. IV; *Sämtliche Werke*, 2ª ed., Berlín, 1940-1942, vol. XIX, pp. 28-29.) Friedrich Schlegel escribía a Caroline el 26 de octubre de 1798: "...Creo ahora que Voss y Wieland son el Garve y el Nicolai de la poesía. Evidentemente existe ahora un principio nefasto, un Ahrimán de la literatura alemana. Son ellos los clásicos negativos. Sus obras no sólo me parecen insignificantes y menos buenas, sino que su poesía es absolutamente negativa, como lo es la poesía francesa desde Corneille hasta Voltaire. No tiene valor alguno; lo que tiene es un verdadero valor de signo contrario (*Unwerth*), y debe declararse por eso en estado de sitio. Pido a Dios que la aniquilación del viejo Wieland por Wilhelm no se quede en germen."

Wieland. El clasicismo normal puede ser objeto de imitación y aprendizaje. Para la economía de una literatura es ventajosa la existencia de muchos elementos de este tipo; pero es peligroso que esa literatura no sea consciente de la diferencia de alturas (que es a la vez una diferencia de esencias); a la crítica corresponde crear esta conciencia. El clasicismo francés no esquivó dicho peligro, quizá por no haberse dado cuenta de él; y esto pudo ocurrir hasta con un hombre tan grande como Sainte-Beuve, quien en su *Temple du goût* reserva un lugar, después de Shakespeare, para "el último de los clásicos en diminutivo": [4] para Andrieux.

El clasicismo normal dice lo que tiene que decir en una forma natural, adecuada a su tema; sin embargo, también "adorna" su discurso, lo provee de *ornatus*, siguiendo una tradición retórica acreditada. Uno de los peligros del sistema es el hecho de que, en las épocas manieristas, el *ornatus* se acumula sin orden ni concierto; o sea que en la misma retórica yace oculto el germen del manierismo. En la tardía Antigüedad y en la Edad Media el manierismo invadió gran parte de la literatura.

§ 2. Retórica y manierismo

Espero poder demostrar mis ideas con un mínimo de ejemplos.

1) Se llama hipérbaton *(transgressio, transcensio)* cierta libertad en el orden de las palabras, de manera que los elementos que gramaticalmente debieran estar juntos vienen a quedar separados por otras palabras que se intercalan. Un caso sencillo: *Animaduerti omnem accusatoris orationem in duas diuisam esse partes* (Cicerón), en vez de *in duas partes diuisam esse.* Es éste un hipérbaton breve y normal, con sólo dos palabras intercaladas entre el sustantivo *partes* y su determinativo *duas;* pero en cuanto se comienza a jugar con esta figura, es fácil ampliarla más y más. Ya Plinio el Mozo preguntaba, muy ancho por haber escrito una frase complicada: *Num potui longius hyperbaton facere? (Epístolas,* VIII, VII). San Isidoro *(Etimologías,* II, XX, 2) puso en guardia contra los hipérbatos demasiado largos que entorpecen la comprensión de un período; pero San Beda (Halm,

[4] *Causeries du lundi,* III, 50.

Rhetores latini minores, p. 614, 29-30) elogió el hipérbaton *ex omni parte confusum* de un pasaje de los Salmos (LXVIII, 14). La figura aparece como latinismo estilístico en el clasicista Garcilaso *(Soneto XVI*, 8):

por manos de Vulcano artificiosas.

En Góngora, como sabemos, el hipérbaton se convierte en recurso estilístico constante.

2) La perífrasis es una figura muy frecuente desde la Antigüedad. Un ejemplo: cuando Goethe habla de

Jene neptunische Stadt, allwo man geflügelte Löwen
göttlich verehrt...

Esa neptúnica urbe donde a leones alados
rinden culto divino...,

lo que quiere decir es 'Venecia'. Los ejemplos más antiguos se encuentran en Hesíodo, en las respuestas de los oráculos y luego en Píndaro. Este último dice "la labor horadada de las abejas" para designar 'la miel'. También el lenguaje de la tragedia ática recurre a extrañas construcciones, a fin de crear una expresión velada y perifrástica. En todas estas formas antiguas habrá que ver, quizá, ecos del lenguaje del culto; la perífrasis, más tarde figura tan sobada, tiene probablemente un origen religioso. Quintiliano distingue (VIII, VI, 59) dos empleos del *circuitus eloquendi:* el eufemístico —por razones de decencia— y el decorativo, y añade que este adorno puede fácilmente degenerar en defecto. Virgilio se complace en precisar el tiempo perifrásticamente; para 'va a anochecer' dice *(Eneida*, I, 374):

Ante diem clauso conponet Vesper Olympo; [5]

'comenzó el día siguiente' *(Eneida*, IV, 6-7):

Postera Phoebea lustrabat lampade terras
umentemque Aurora polo dimouerat umbram; [6]

[5] "Antes el Véspero, en el sombrío Olimpo, habrá robado su luz al día."
[6] "Al otro día, alumbraba ya la Aurora a la tierra con la antorcha de Febo, después de disipar las húmedas sombras."

'al rayar el día' (IV, 118-119):

...ubi primos crastinus ortus
extulerit Titan radiisque retexerit orbem.[7]

Tales perífrasis están dentro de los límites del buen gusto; hasta se consideran necesarias para designar el tiempo. Quintiliano observa (I, IV, 4) que hace falta poseer conocimientos astronómicos para entender a los poetas, ya que éstos *totiens ortu occasuque signorum in declarandis temporibus utantur*. Séneca se burla de semejante manía *(Epístola CXXII*, 11 *ss.)*, parodiándola en forma de una "doble determinación de tiempo", chiste literario extraordinariamente popular ya en la Antigüedad.[8] La perífrasis astronómica fué común también en la poesía medieval latina (por ejemplo en los *Gesta Friderici metrice*, versos 1797-1798); Gervasio de Melkley la declara imprescindible en su *Poética* (hacia 1210[9]): *Perfecto uersificatori non hyemet, non estuet, non noctescat, non diescat sine astronomia.* Dante la emplea profusamente;[10] Shakespeare la parodia en la representación teatral intercalada en *Hamlet:*

Full thirty times hath Phoebus' cart gone round
Neptune's salt wash and Tellus' orbed ground,
and thirty dozen moons with borrow'd sheen
about the world have times twelve thirties been.[11]

7 "...cuando el Titán [= 'el sol'] se levante mañana y, con sus rayos, libere al orbe de su manto de sombra". Obsérvese que la sucesión de los sonidos *tit ti* (en *extulerit Titan)* es cacofónica.

8 Otto Weinreich, *Phoebus, Aurora, Kalender und Uhr*, Stuttgart, 1937. El autor estudia ese tema desde el año 54 de nuestra era (Séneca) hasta 1931 (Robert Musil). [Véase el hermoso artículo de María Rosa Lida de Malkiel, "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", *Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1946, pp. 77-110.]

9 En *Studi Medievali*, IX, 1936, p. 64.

10 Empleó perífrasis para la época de la guerra troyana *(Inferno*, XXI, 108), para decir 'en la infancia' *(Purgatorio*, XI, 105); 'antes de que pasaran unos quince años' *(Purgatorio*, XXIII, 110-111); 'antes de que pasaran cincuenta meses' *(Inferno*, X, 79-80); 'antes de que pasara largo tiempo' *(Paradiso*, XXVII, 142-143); 'en la última luna llena' *(Purgatorio*, XXIII, 119-120); 'en invierno' *(Inferno*, XV, 9); 'en verano' *(Inferno*, XXVI, 26-27, y XXXII, 32-33); 'a principios de año' *(Inferno*, XXIV, 1 *ss.)*; 'en el momento en que el alba se transformaba en salida del sol' *(Purgatorio*, II, 7 *ss.)*; 'la hora más fría de la noche' *(Purgatorio*, XIX, 1 *ss.)*; 'antes de salir el sol' *(Purgatorio*, XXVII, 94-95); 'muy de mañana' *(Purgatorio*, IX, 13 *ss.)*; 'a las once de la mañana' *(Purgatorio*, XXII, 118); 'a mediodía' *(Purgatorio*, XII, 80-81); 'a la una de la tarde' *(Paradiso*, XXVI, 141-142); 'a las dos de la tarde' *(Purgatorio*, XXV, 2-3); 'a las tres de la tarde' *(Purgatorio*, XV, 1 *ss.)*; 'puesta del sol' *(Purgatorio*, XXVII, 1 *ss.)*; 'al oscurecer' *(Inferno*, XXVI, 28).

11 "Treinta veces completas ha girado el carro de Febo en torno a las ondas

Con Estacio comienza el abuso de la perífrasis. Si alguien va a subir una escalera, el poeta lo dice así (*Tebaida*, I, 841-842):

Innumerosque gradus, gemina latus arbore clusos,
aerium sibi portat iter...[12]

Ausonio se complace en confesar (*Epístolas*, XVI, II, 7-9; *Opuscula*, ed. Schenkl, Berlín, 1883, p. 175):

Possem absolute dicere,
sed dulcius circumloquar
diuque fando perfruar.[13]

Para decir 'leyendo a Homero y a Virgilio', Claudiano escribe (*Carmina minora*, XXX, 147-148):

...quos Smyrna dedit, quos Mantua libros
percurrens...[14]

Sidonio Apolinar (*Carmen II*, 184-187) repite esto mismo, añadiendo a Cicerón y a Demóstenes:

Mantua quas acies pelagique pericula lusit
Zmyrnaeas imitata tubas, quacumque loquendi
Arpinas dat consul opem, sine fine secutus
fabro progenitum...[15]

Las poéticas latinas medievales incorporan la perífrasis a la teoría de la *amplificatio* (artificioso hinchamiento de la dicción). He aquí, por ejemplo, lo que dice Galfredo de Vinsauf (Faral, *Les arts poétiques*, p. 204, 229 *ss.*):

Longius ut sit opus, ne ponas nomina rerum.
Pone notas alias: nec plane detege, sed rem

---

salobres de Neptuno y al redondeado seno de Telus, y treinta docenas de lunas, con prestado resplandor, han dado doce treintenas de veces su vuelta al mundo."

12 "...innumerables escalones, bordeados por ambos lados de árboles, ...camino aéreo".

13 "Podría decirlo simplemente, pero es más dulce para mí hablar con circunloquios y saborear más tiempo mis palabras."

14 "Hojeando los libros que Esmirna y Mantua nos dieron."

15 "...las batallas y los peligros marítimos que cantó Mantua, a imitación de las trompetas de Esmirna; la ayuda que al orador ofrece el cónsul de Arpino, seguidor infatigable del engendrado por un herrero" (el padre de Demóstenes poseía una armería).

innue per notulas, nec sermo perambulet in re,
sed rem circuiens longis ambagibus ambi
quod breuiter dicturus eras...[16]

Dante adoptó conscientemente este precepto estilístico; en la Epístola a Can Grande (§ 66) explica el verso del *Paradiso* (I, 4):

Nel ciel che più della sua luce prende

con estas palabras: *Prosequitur... circumloquens paradisum.* En la *Divina comedia* hay más de ciento cincuenta perífrasis;[17] muchas de ellas son de carácter geográfico [18] y astronómico.[19] Dan-

[16] "Para hacer más larga tu obra, no pongas el nombre de las cosas: desígnalas por alguna de sus características. No reveles las cosas por completo: insinúalas [*innue*, cf. inglés *innuendo*] por medio de alusiones. Que no se pasee tu discurso directamente en las cosas: haz que les dé la vuelta, y que exprese con largos rodeos aquello que te sentías tentado a decir brevemente."

[17] *Personajes antiguos:* Apolo (*Paradiso*, I, 31-32); Apolo y Diana como sol y luna (*Purgatorio*, XX, 132); Aurora (*Purgatorio*, IX, 11); Circe (*Paradiso*, XXVIII, 137-138); Láquesis (*Purgatorio*, XXI, 25); los Centauros (*Purgatorio*, XXIV, 121 *ss.*); Iris (*Purgatorio*, XXI, 50); el Minotauro (*Inferno*, XII, 12); Procne (*Purgatorio*, XVII, 19-20); Dédalo (*Paradiso*, VIII, 125-126); los Siete contra Tebas (*Purgatorio*, XXII, 55-56); Hipsípila (*Purgatorio*, XXII, 122); Anfiarao (*Inferno*, XX, 31-32); Faetonte (*Paradiso*, XVII, 3); Eneas (*Inferno*, I, 73-74, y II, 13; *Paradiso*, VI, 3); Dido (*Inferno*, V, 61; *Paradiso*, IX, 97); Homero (*Purgatorio*, XXII, 101-102); Aristóteles (*Inferno*, IV, 131; *Paradiso*, XXVI, 38-39); Virgilio (*Paradiso*, XV, 26; *Inferno*, VIII, 7; *Purgatorio*, XVIII, 82-83, y XXII, 57); Trajano (*Purgatorio*, X, 73 *ss.*).

Nombres bíblicos: Gabriel (*Purgatorio*, X, 34-35); Rafael (*Paradiso*, IV, 48); Lucifer (*Inferno*, XXXIV, 18; *Purgatorio*, XII, 25-26); Adán (*Paradiso*, VII, 26; XIII, 37 *ss.*, y XXXII, 136); Eva (*Purgatorio*, XI, 63, y XXXII, 32; *Paradiso*, XXXII, 4 *ss.*); la mujer de Putifar (*Inferno*, XXX, 9); David (*Purgatorio*, X, 65); Eliseo (*Inferno*, XXVI, 34); María (*Purgatorio*, XX, 97-98); San Pablo (*Inferno*, II, 28; *Paradiso*, XXI, 127-128).

Personajes modernos: Bertran de Born (*Inferno*, XXIX, 29); Giraut de Bornelh (*Purgatorio*, XXVI, 120); Celestino V (*Inferno*, III, 59-60); Enrique VI (*Paradiso*, III, 125); Felipe el Hermoso (*Purgatorio*, VII, 109, y XX, 91; *Paradiso*, XIX, 120); el príncipe Enrique (*Inferno*, XII, 120).

Nomina sacra: Dios (*Purgatorio*, XXV, 70; *Paradiso*, I, 1; *Inferno*, II, 16, y VII, 73; *Purgatorio*, III, 36 y 120; *Purgatorio*, VIII, 68; X, 94; XIII, 108; XV, 67; XXVIII, 91, y XXXI, 23-24); Cristo (*Inferno*, XII, 38-39; *Purgatorio*, XXXII, 73-74; *Paradiso*, II, 41-42; XXII, 41-42; XXV, 113, y XXVII, 36); el cielo (*Inferno*, III, 95-96; V, 23-24; *Purgatorio*, VIII, 72, y XXXII, 102).

[18] *Inferno*, XXXIV, 45; *Purgatorio*, XXXI, 72; *Paradiso*, VIII, 58 y 65 *ss.*; *Purgatorio*, VII, 98, y XIV, 115; *Paradiso*, XIX, 131-132; *Purgatorio*, IX, 21-22, y XIV, 32; *Inferno*, XXXIII, 30, y XXVIII, 74-75; *Purgatorio*, V, 97, y XIV, 17; *Inferno*, XIII, 9, y XIII, 143; *Purgatorio*, XII, 102; XIII, 151-152, y XV, 97-98; *Paradiso*, XXXI, 31.

[19] *Inferno*, I, 17; *Paradiso*, X, 28; *Purgatorio*, XV, 2-3; *Paradiso*, I, 38; *Paradiso*, XXII, 142; *Purgatorio*, XXIX, 78; *Inferno*, XX, 126; *Purgatorio*, VIII, 86; *Paradiso*, VIII, 11-12, y X, 14; *Purgatorio*, XXXII, 53-54; *Purgatorio*, IX, 5-6; *Inferno*, II, 78; *Paradiso*, XXI, 25 *ss.*; *Purgatorio*, XI, 108; XXVIII, 104, y XXXIII,

te consideraba la perífrasis como ornamento obligado del lenguaje poético. En algunos casos la hace llegar a verdaderos extremos de manierismo; para expresar la idea: 'si tus vanidosas imaginaciones no hubiesen endurecido y ennegrecido tu espíritu', Dante dice *(Purgatorio,* XXXIII, 67-69):

> *...se stati non fossero acqua d'Elsa*
> *li pensier tuoi intorno alla tua mente,*
> *e'l piacer loro un Piramo alla gelsa.*

¡Qué tormento para el traductor! El Conde de Cheste (1879) lo interpreta así:

> Y si no hubiera agua del Elsa sido
> tu pensar vano, y tu placer demente
> Píramo que el moral deja teñido...

Y Bartolomé Mitre (1894) de manera muy parecida:

> Si tu vano pensar no hubiese sido
> cual las aguas del Elsa, en su corriente,
> Píramo, que el moral dejó teñido...

Enrique de Montalván (1888) tiene que diluir un poco la perífrasis en su versión en prosa:

> Y si los vanos pensamientos no hubiesen sido alrededor de tu mente como las aguas del Elsa, y el placer que te causaron no la hubiera manchado como Píramo manchó la mora...

Para entender este pasaje, es preciso saber: *1)* que los elementos minerales del río Elsa, en la Toscana, recubren de una costra los objetos que en él se introducen; *2)* que las moras deben su color oscuro a la sangre de Píramo.[20] Aquí, como en muchos otros casos (en la antigua poesía griega, por ejemplo, o en las viejas *kenningar* nórdicas), la perífrasis viene a ser un acertijo (γρῖφος). En alguna ocasión, Dante se da cuenta de que su perífrasis es difícil de comprender *(Paradiso,* XI, 73):

90; *Paradiso,* XXIII, 112-113, I, 4, y II, 112; *Purgatorio,* VIII, 114; XXX, 52, y XXIV, 15.

Hay, además, algunas perífrasis para designar el cuerpo humano y sus partes: *Purgatorio,* IX, 11; XI, 44, XVI, 37; *Inferno,* XXXI, 66; XXXII, 34 y 139; XXV, 85 y 110; *Purgatorio,* VII, 13, y XXV, 43-44; *Inferno,* XXVIII, 34.

[20] A esto se añade el deliberado juego con una rima difícil.

Ma perch'io non proceda troppo chiuso...[21]

3) Con el nombre de *annominatio* (παρήχησις, παρονομασία, παρωνυμία) la antigua retórica designaba la acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y de sus derivados, y también la de palabras de sonido idéntico o análogo: La *Rhetorica ad Herennium* (IV, XXI, 29 *ss.)* da los siguientes ejemplos: a) *ăuium dulcedo ducit ad āuium,*[22] donde hay dos *auium* homónimos, excepto por la cantidad de la *a;* b) *id sibi posset temperare, nisi amori mallet obtemperare:* empleo de la forma simple de un verbo y de una de sus formas compuestas en una misma frase; c) *dilegere oportet quem uelis diligere.* La *Rhetorica ad Herennium* recomienda no emplear la paronomasia sino con mucha moderación. Virgilio se permitió la ocurrencia de incluir el primero de esos ejemplos en un verso *(Geórgicas,* III, 328):

Auia tum resonant auibus uirgulta canoris.

Véanse, además, los siguientes casos de esta figura en la *Eneida:*

a) *Discolor unde auri per ramos aura refulsit* (VI, 204).
b) *Nunc etiam manis —haec intemptata manebat sors rerum— mouet...* (X, 39).
c) *Murmura uenturos nautis prodentia uentos* (X, 99).
d) *Nec Turnum segnis retinet mora, sed rapit acer totam aciem in Teucros...* (X, 308-309).

El manierismo de la tardía Antigüedad y de la literatura latina medieval es muy dado a acumular paronomasias:

a) Sidonio Apolinar *(Carmen II,* 3-5):

Annum pande nouum consul uetus, ac sine fastu scribere bis fastis; quamquam diademate crinem fastigatus eas...

b) Alain de Lille *(SP,* II, pp. 278 y 279):

More suo Seneca mores ratione monetat, optimus exsculptor morum...

21 Alusión al *trobar clus* provenzal. Dante pone en boca del trovador Folquet una perífrasis especialmente artificiosa para designar a Marsella *(Paradiso,* IX, 82-93).

22 Frase censurada por Quintiliano, IX, III, 66.

Militis excedit legem, plus milite miles
Aiax, militiaeque modus decurrit in iram.

c) Gautier de Châtillon:

Tanto uiro locuturi
studeamus esse puri,
set et loqui sobrie,
carum care uenerari,
et ut simus caro cari,
careamus carie...

En las poéticas latinas de la Edad Media suele recomendarse la *annominatio*. Marbod de Rennes trae este ejemplo *(PL*, CLXXI, col. 1687 B):

Cur illum curas qui multum dat tibi curas?

Y Mateo de Vendôme, el siguiente (Faral, *Les arts poétiques*, p. 169, § 9):

Fama famem pretii parit amentis nec amantis;
est pretium uitae depretiare decus.

Este último dístico contiene dos parejas de homófonos y tres palabras derivadas de una misma raíz, engarzado todo con gran virtuosismo. Galfredo de Vinsauf (Faral, *op. cit.*, p. 323) menciona como ejemplo *forma deformis*, donde la paronomasia se limita a dos palabras.

La *annominatio* penetra muy pronto en la poesía en lengua vulgar; se encuentra, entre otros, en Chrétien de Troyes, en Rutebeuf, en los trovadores tardíos.[23] Dante hace uso de ella en sus *Rime*, y sobre todo en la *Comedia*. Ya al comienzo de ésta *(Inferno*, I, 5 y 36), el lector moderno choca con frases como *selva selvaggia* y *più volte volto*. Dante suele emplear paronomasias suntuosas (de muchos miembros) en los puntos retóricos culminantes, por ejemplo en su encuentro con los poetas antiguos *(Inferno*, IV, 72-80): *orrevol* [= 'onorevole'] — *onori* — *onranza* — *onrata* — *onorate;* o en su homenaje a la latinidad de Pier della Vigna *(Inferno*, XIII, 67 *ss.): infiammò* — *infiammati* — *infiammar*. Es sumamente común en Dante la *annominatio* de dos miembros; he encontrado en el *Inferno* cincuenta y seis

[23] Véanse las citas que presento en *RF*, LX, 1947, p. 275.

ejemplos, en el *Purgatorio* sesenta y cinco, en el *Paradiso* setenta y ocho; en total unos doscientos casos en los cien cantos.[24] El empleo va intensificándose de una *cantica* a la otra. Si comparamos las paronomasias de Dante con las de los poetas medievales latinos, franceses y provenzales, llegamos a la conclusión de que Dante emplea este artificio con tal moderación, que los comentadores no lo han notado sino en unos pocos pasajes. Ninguno de los comentadores ha identificado la figura como *annominatio*, sino que todos se han contentado con designaciones falsas ("aliteración") o imprecisas *(artifizi, bisticci)*. Se desconoce, pues, el parentesco estilístico de Dante con la Edad Media.

La paronomasia, claro está, es muy frecuente en el manierismo español.[25] Véase este ejemplo de Calderón *(Los cabellos de Absalón*, II; ed. Keil, IV, p. 202 *b)*:

> Granjas tengo en Balafor;
> *cajas* fueron de placer,
> ya son *casas* de dolor.

La prosa de Gracián abunda en figuras de sonido como éstas.[26]

4) Metáforas manieristas.—Me limito aquí a dos metáforas, notables por su extrañeza.

La palabra *hydrops* ('hidropesía') y su derivado *hydropicus* se emplean en la literatura latina de los siglos IV y V con el sentido de 'hinchazón espiritual'.[27] El *Thesaurus Linguae Latinae* registra ejemplos de San Agustín, de San Pedro Crisólogo (modelos de Gracián, según veremos) y de Sidonio Apolinar. La palabra volvió a ponerse de moda en el siglo XII; *hydrops* significa ahora 'sed patológica':

[24] Cf. *ibid.*, pp. 277 *ss.*

[25] Cervantes *(Don Quijote*, I, 1) se burla de Feliciano de Silva, que exageró la *annominatio:* "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura".

[26] En *La torre (Der Turm)* de Hofmannsthal hay una feliz imitación de este estilo. Anton dice a Julian: *Das bedeutet doch nicht mehr und nicht weniger, als dass man Sie zurückholt an den Hof, dass man Ihnen aufdrängt die Ehren, soll heissen die Beschweren, die Würden, soll heissen die Bürden, die Vertrauensstellen, die Sinekuren und Sekkaturen...* ("Eso significa, ni más ni menos, que lo hacen volver a usted a la corte; que le imponen distinciones honrosas, es decir onerosas, cargos, es decir cargas, puestos de confianza, sinecuras y amarguras...")

[27] Hay un antecedente en Horacio, *Odas*, II, 11, 13:

> *crescit indulgens sibi durus hydrops*
> *nec sitim pellit...*

a) Abelardo *(Ad Astralabium filium*, p. 168, 21):

Hidropico similis nemo est ut diues auarus,
ex lucro lucri multiplicando sitim.[28]

b) Alain de Lille *(SP*, II, p. 491):

Dum stomachum mentis hydropicat ardor habendi,
mens potando sitit...[29]

c) Gautier de Châtillon *(Moralisch-satirische Gedichte*, p. 67, 18):

Nam sicut ydropicus qui semper arescit,
crescit amor nummi quantum ipsa pecunia crescit.[30]

En la España del siglo XVII, los poetas (Góngora, Calderón) y los prosistas (Gracián) emplean a menudo la metáfora:[31]

Góngora *(Soledad I*, versos 108-109):

No en ti la ambición mora
hidrópica de viento.

Calderón *(La vida es sueño*, I, IV; ed. Keil, I, p. 2 *b)*:

Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más
aun más mirarte deseo:
ojos hidrópicos creo
que mis ojos deben ser...

Hydroptic es también palabra favorita de Donne, quien pudo haberla tomado de fuentes latinas medievales y de fuentes españolas.[32]

28 "Nadie hay tan semejante al hidrópico como el rico avaro, cuya sed de lucro con sus lucros mismos se multiplica."

29 "Con el ansia de poseer enferma de hidropesía el espíritu, y más sed tiene mientras más bebe."

30 "Porque así como el hidrópico siempre tiene sed, así crece la avidez del dinero a medida que éste se acumula."

31 Cf. Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Romera Navarro, Filadelfia, 1938-1940, vol. I, p. 136, nota 36.

32 De Donne pasó a Browning. Cf. H. Heuer en *Englische Studien*, LXXII, 1938, pp. 227-244.

Otro de los manierismos del siglo XII es la metáfora "melodía de la cítara" por 'canto de ave':

a) Alain de Lille *(SP*, II, p. 276): las aves son "citaristas de la primavera" *(cytharistae ueris)*;

b) el mismo *(ibid.*, p. 438): el cisne entona su canto de muerte "con el órgano de un dulcísimo son de cítara" *(mellitae citharizationis organo);*

c) lo mismo en Walter Map *(The Latin poems*, ed. Th. Wright, Londres, 1841, p. 238, 39): *cignus citharizat;*

d) Pedro Riga (en una obra falsamente atribuída a Hildeberto de Lavardin, *PL*, CLXXI, col. 1236 B):

Riuus garrit, olor citharizat, pauo superbit;

e) el mismo *(ibid.*, col. 1289 C):

Vernat humus, garrit fons, citharizat auis;[33]

f) Juan de Garlandia *(RF*, XIII, 1902, p. 894):

Cum citharizat auis...

La volvemos a encontrar en Góngora *(Soledad I*, 556):

Pintadas aves, cítaras de pluma.[34]

De Calderón, un ejemplo entre otros muchos *(El mágico prodigioso*, II, XIX):

El ave, que liberal
vestir matices presuma,
veloz cítara de pluma...

Si los españoles del siglo XVII emplean dos metáforas tan artificiosas y rebuscadas como "hidropesía" y "cítara de pluma", y si los poetas latinos del siglo XII hacen otro tanto, este solo hecho basta para demostrar los vínculos que unen al "barroco" espa-

[33] "El arroyo murmura, el cisne citariza, el pavorreal hace la rueda." "La tierra reverdece, murmura la fuente, citariza el ave."

[34] Variaciones: "Aladas musas, que de pluma leve / engañada su oculta lira corva..."; "Aquel violín que vuela...", etc. Cf. Eunice Joiner Gates, *The metaphors of Luis de Góngora*, Filadelfia, 1933, pp. 95 *ss. Soneto 337 (Obras*, ed. Millé y Giménez, Madrid [1932?], p. 521). Véase D. Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, p. 204.

ñol con la teoría y la práctica de la literatura latina medieval. Propuse esta tesis en el año de 1941;[35] los estudios siguientes habrán de corroborarla. No se llegará a una satisfactoria comprensión histórica y estilística del culteranismo y del conceptismo españoles sino cuando se haya hecho un inventario de todos los artificios y metáforas de la poesía latina de 1100 a 1230, y otro inventario correspondiente de la poesía española de 1580 a 1680. La comparación de ambos inventarios revelará la manera como el manierismo español utiliza el manierismo medieval latino, y en qué sentido lo supera; en esta superación podrá verse entonces lo que tiene de peculiar el "barroco" español. También haría falta comparar las metáforas de los "poetas metafísicos" ingleses con las de los conceptistas españoles. La filología se encuentra aquí ante tareas cuya solución tendría consecuencias de gran importancia para la historia literaria.

§ 3. Manierismos formales

El manierista no quiere decir las cosas en forma común y corriente, sino en forma inusitada; prefiere lo artificial y lo artificioso a lo natural; lo que se propone es sorprender, causar asombro, deslumbrar. Si no hay más que una manera de decir las cosas naturalmente, hay en cambio infinidad de modos para decirlas antinaturalmente. De ahí que sea imposible e inútil encuadrar el manierismo en un sistema, como se ha intentado repetidas veces, sin otro resultado que el de producir una serie de sistemas antagónicos y contradictorios; las diversas teorías se combaten unas a otras en estéril lucha, y esto, lejos de fomentar la comprensión de los hechos, confunde más las cosas. Dada la condición actual de la ciencia literaria, tan escasamente disciplinada y tan necesitada de una fijación metódica, me parece pertinente dejar a un lado esos intentos de sistematización, y reunir en cambio nuevos materiales concretos para la historia del manierismo; esto es tanto más necesario, cuanto que el fraccionamiento de la literatura europea por naciones y por períodos demasiado reducidos ha tenido, también en este terreno, consecuencias lamentables.

[35] En *Modern Philology*, XXXVIII, 1941, p. 333.

El manierismo puede afectar a la forma verbal o al contenido ideológico. En sus épocas de florecimiento, se manifiesta en una y en otro. Veamos primero algunos manierismos formales.

1) El más antiguo artificio sistemático de que tengo noticia se debe al maestro de Píndaro, el poeta y músico Laso (mediados del siglo VI), que escribió poemas en que no aparecía una sola vez la letra σ. No nos es posible conocer el ambiente histórico de semejante pasatiempo. En la tardía Antigüedad volvió a ponerse de moda el artificio. Néstor de Laranda, en Licia (siglo III), escribió una *Ilíada* en verso, notable porque en cada uno de sus libros se prescindía de una de las letras del alfabeto. El egipcio Trifiodoro (siglo V) escribió después una *Odisea* con las mismas características. Tuvo gran trascendencia el hecho de que Fabio Plancíades Fulgencio (siglo V) empleara el juego "lipogramático" (λειπογράμματος) en su bosquejo de historia universal,[36] pues de este modo lo incorporó a la tradición del Occidente latino. Así, vemos que aparece en Pedro Riga (hacia 1200), de nuevo en un resumen histórico. Más tarde lo encontramos en la España del siglo XVII;[37] por supuesto que ahora se interpreta ese artificio como síntoma del estilo barroco. ¿Será necesario fijar su origen en la Grecia arcaica del siglo VI? Esto sería tan absurdo como el mismo juego lipogramático; lo que aquí tenemos es más bien un juego manierista cuya genealogía podemos rastrear a lo largo de un período de más de dos mil años; de no ser tan difícil el juego, se hallarían aún más ejemplos.

2) Análogo al anterior es el artificio "pangramático", que consiste en hacer que el mayor número posible de palabras consecutivas comiencen por la misma letra; como es más fácil, llegó a tener mayor difusión. Muy famoso fué un verso de Ennio, ci-

[36] *De aetatibus mundi et hominis.* Cf. la prolija explicación que da Fulgencio, ed. Helm, col. Teubner, Leipzig, 1898, p. 130, 20 *ss.*

[37] Pedro Riga: Gröber, *Grundriss,* II, 1ª parte, p. 394. F. J. E. Raby, *A history of christian Latin poetry,* 1927, p. 303. Del mismo autor, *A history of secular Latin poetry,* 1934, vol. I, p. 36. España: el *Estebanillo González* termina con un romance sin *óes.* Otros ejemplos de la misma época pueden verse en Ludwig Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit,* Friburgo de Brisgovia, 1929, p. 363 (traducción española de J. Rubió Balaguer, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro,* Barcelona, 1933, p. 403). Sobre todo este particular véase J. F. Boissonade (1774-1857), *Critique littéraire sous le premier empire,* París, 1863, vol. I, pp. 370 *ss.* y 388.

tado innumerables veces por los gramáticos y retóricos hasta entrada la Edad Media:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.

No tenemos aquí una "aliteración" en el sentido germánico (rima de los comienzos de palabras), sino un artificio bárbaro e ingenuo, que en la época de Cicerón fué muy mal visto. En la tardía Antigüedad se le volvió a encontrar gusto. Elio Esparciano nos cuenta que Geta, hermano de Caracala, solía celebrar banquetes en los cuales el nombre de todos los platillos comenzaba con la misma letra. Los gramáticos de la tardía romanidad inventaron para el juego pangramático el nombre de παρόμοιον.[38] Durante la Edad Media se convirtió en alarde virtuosista y fué sumamente popular.[39] Hucbaldo llevó el género a su perfección en la égloga sobre la calvicie, dedicada a Carlos el Calvo;[40] se compone de ciento cuarenta y seis versos, cada una de cuyas palabras comienza —en honor del monarca— con la letra *c*. El juego pasó muy pronto a las lenguas vulgares, entre ellas al provenzal; en el siglo XV lo cultivaron los *Grands Rhétoriqueurs*, de los cuales pasó a los poetas del siglo XVI.[41] En España lo encontramos todavía en el siglo XVII.[42]

[38] Para más detalles, véase Eduard Wölfflin, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig, 1933, p. 239. Wilhelm Heraeus, *Kleine Schriften*, Heidelberg, 1937, p. 251.

[39] Aldhelmo, *Opera*, ed. R. Ehwald, Berlín, 1913, *MGH, Auctor. antiquiss.*, XV, 1ª parte, p. 488, 4. *Poetae*, III, p. 644, 977; IV, p. 610, y p. 787, 12. Otros ejemplos pueden verse en A. Wilmart, *Revue Bénédictine*, XLIX, 1937, p. 342, nota 4.

[40] *Poetae*, IV, pp. 267-268. Hucbaldo corrompe la palabra παρόμοιον, convirtiéndola en *paranomeon*. No me propongo multiplicar aquí los ejemplos latinos medievales; sólo añado el siguiente: *Carmina Cantabrigensia*, p. 78, núm. 30. Strecker (lo mismo que Manitius, I, p. 590, *passim*) califica esto de "aliteración"; pero así se pasa por alto la influencia del término gramatical παρόμοιον, legado por la tardía Antigüedad (Donato y Carisio) y que en la Edad Media tuvo como apoyo la autoridad de San Isidoro (*Etimologías*, I, XXXVI, 14). Sobre este punto véase Wilmart, lugar citado en la nota anterior.

[41] Un ejemplo provenzal: Karl Bartsch, *Chrestomathie*, p. 192, 31-32. Henry Guy, *Histoire de la poésie française au seizième siècle*. I, *L'école des rhétoriqueurs*, París, 1910, p. 92. En francés, los versos pangramáticos se llaman *vers lettrisés*. He aquí un ejemplo de Marot:

Triste, transi, tout terni, tout tremblant,
sombre, songeant, sans sûre soutenance...

Y Baïf, hablando contra Du Bellay:

Beau Belier bien beslant, bellieur, voir bellime
des beliers les belieurs qui beslent en la France...

[42] Cf. Gracián, *El Criticón*, *ed. cit.*, vol. I, p. 322, notas 28 y 30.

3) El virtuosismo manierista celebra sus mayores triunfos cuando combina los juegos gramaticales con los métricos. Muy antiguos son los llamados poemas de figuras (τεχνοπαίγνια), cuya forma manuscrita o impresa imita la figura de algún objeto: un ala, un huevo, un hacha, un altar, un caramillo. Se nos conservan varios de ellos entre las obras de los bucólicos griegos y en la *Antología griega*.[43] Porfirio Optaciano, poeta de la época de Constantino, introdujo ese mismo juego en latín, y más tarde lo cultivaron Alcuino y Rabano Mauro.[44] El helenismo del siglo XVI volvió a poner de moda ese tipo de obras. Mellin de Saint-Gelais (1481-1558) escribió un poema en forma de dos alas.[45] En la literatura persa hay "poemas de figuras" que imitan la forma de un árbol con su tronco y sus ramas, o de un parasol con sus varillas.[46] ¿Herencia helenística?

4) Ausonio es, entre los autores de la tardía romanidad, una mina de artificios verbales; los designa *(Opuscula*, ed. Schenkl, Berlín, 1883, p. 139, 1, y p. 173, 26) con un término que Platón había aplicado alguna vez, de pasada, a la amanerada retórica de los sofistas: *logodaedalia*, concepto que después pasó al vocabulario de la retórica latina medieval.[47] Una de las secciones de la obra de Ausonio se intitula *Technopaegnion;* en ella se reúnen poemas en que el poeta ha hecho alarde de diversas maneras ingeniosas de meter palabras monosílabas en los versos.[48] En uno de esos poemas, cada verso comienza y termina con un monosílabo, repitiéndose la palabra final de cada verso como principio del siguiente; otro enumera partes monosílabas del cuerpo; otro, divinidades monosílabas; otro, manjares monosílabos; otro resume historias mitológicas en versos que terminan todos en una sola

[43] Para más detalles, véase Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 1ª parte, p. 124, y el artículo de Kluge en *Münchener Museum*, IV, 1924, pp. 323 *ss.*

[44] Adolf Ebert, *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande*, Leipzig, 1880-1889, II, pp. 32 y 142 *ss.*, estudia este particular.

[45] Cf. Theodor Heinermann, *Lesebuch der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, Halle, 1942, p. 11.

[46] Paul Horn, *Geschichte der persischen Literatur*, Leipzig, 1901, p. 54.

[47] En *Poetae*, IV, p. 369, 246, se glosa el término *doctiloquus* con el término *dedalogus*.

[48] También esto lo imitaron los autores medievales, por ejemplo Raginaldo de Cantórbery (hacia 1100); cf. Manitius, III, p. 843. Puede verse otro ejemplo en Jakob Werner, *Beiträge*, núm. 216.

sílaba; en otro, cada verso contiene una pregunta, cuya respuesta es el monosílabo final de verso. En el último poema *(Grammaticomastix)*, Ausonio adopta palabras de Ennio y de Virgilio *(Catalepton II*, 4), pero éstas *(gau* por *gaudium, tau* por *taurus, min* por *minium*, etc) no son de suyo monosilábicas, sino las primeras sílabas de palabras polisilábicas artificialmente amputadas[49] (como en el español familiar de hoy *moto* en vez de *motocicleta)*. Volvemos a encontrar el mismo artificio en los llamados "versos de cabo roto", que no riman sino porque se les amputa la última sílaba de la palabra final, como en las décimas que "Urganda la Desconocida" dedica "al libro de don Quijote de la Mancha":

Si de llegarte a los bue–,
libro, fueres con letu–,
no te dirá el boquirru–
que no pones bien los de–...[50]

5) Otra degeneración manierista del verso consiste en meter en él la mayor cantidad posible de palabras; para eso hay que

[49] También en Euforión se encuentran palabras amputadas. Cabe mencionar otro tipo de ruptura de las palabras. Quintiliano (X, 1, 29) había observado que a veces el metro obliga a los poetas a transformar ciertas palabras, a alargarlas, contraerlas o separarlas; cita (VIII, VI, 66) como ejemplo clásico el verso de Virgilio *(Geórgicas*, III, 381) *Hyperboreo septem subiecta trioni* (por *Hyperboreo septentrioni subiecta)*. El manierismo medieval se empeñó después en sobrepujar el ejemplo virgiliano; San Eugenio de Toledo *(MGH, Script. ant.*, XIV, p. 262, núm. LXX) escribe diez versos en cada uno de los cuales hay tmesis, y al final alega como autoridad a Lucilio; comienza así:

O IO — uersiculos nexos quia despicis — ANNES,
excipe DI — solers si nosti iungere — VISIS;
cerne CA — pascentes dumoso in litore — MELOS.

El verso final dice: *Instar Lucili cogor disrumpere uersus*. Para mayores detalles, cf. Karl Strecker, *Einführung in das Mittellatein*, 3ª ed., Berlín, 1939, p. 29. Podemos ver aquí —como antes, en la mención que Ausonio hace de Ennio— que los manierismos latinos de la tardía Antigüedad y de la Edad Media buscan su legitimación en la literatura latina más antigua. La intermediaria es aquí, probablemente, la gramática.

[50] Sobre los "versos de cabo roto", véase además Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, 1936, pp. 136-137. En su excelente libro sobre Cervantes (Oxford, 1940, pp. 36 y 45), W. J. Entwistle quiso hacer remontar este tipo de versos a la germanía sevillana. ¿Tendrá razón? [Cf. además María Rosa Lida de Malkiel en *Romance Philology*, V, 1951-52, p. 114; y sobre otros artificios, como el de la omisión de determinada letra, etc., *ibid.*, pp. 130-131, nota 35.]

eliminar hasta donde sea posible la conjunción copulativa.[51] He aquí dos ejemplos de Lucrecio (I, 685 y 744):

Concursus motus ordo positura figurae...
Aëra solem ignem terras animalia fruges...[52]

Horacio emplea este asíndeton para rechazar despectivamente toda una clase de objetos, por ejemplo los tesoros de un rico (*Epístolas*, II, II, 180-181):

Gemmas, marmor, ebur, Tyrrhena sigilla, tabellas,
argentum, uestis Gaetulo murice tinctas...[53]

O bien las formas de la superstición (*ibid.*, 208-209):

Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
nocturnos lemures portentaque Thessala...[54]

El artificio se generaliza en Estacio, y llega a verdaderos excesos en Draconcio.[55] Durante la Edad Media constituye un recurso estilístico bien conocido, y recomendado por los retóricos.[56] Daré sólo un ejemplo latino medieval, de Alain de Lille (*SP*, II, p. 473):

Furta doli metus ira furor fraus impetus error
tristities huius hospita regna tenent.[57]

En la poesía alemana del siglo XVII es frecuente el recurso, sobre todo en Gryphius, y todavía lo encontramos en Brockes:

51 Por eso se ha llamado en alemán *versefüllendes Asyndeton* (asíndeton "ripioso"). Cf. Karl Weyman, *Beiträge zur Geschichte der christlich-lateinischen Poesie*, Munich, 1926, p. 126; *ibid.*, pp. 51-52 y 154, nota 1.

52 "Conjunciones, movimiento, orden, posición, figuras..."; "aire, sol, fuego, tierra, animales, plantas..."

53 "...piedras preciosas, mármol, marfil, estatuillas tirrenas, cuadros, objetos de plata, vestiduras teñidas de africana púrpura..."

54 "Sueños, terrores mágicos, portentos, hechiceras, fantasmas nocturnos, prodigios de Tesalia..."

55 Estacio, *Tebaida*, I, 341; VI, 116; X, 768. Draconcio, *De laudibus Dei*, I, 5 *ss.*, 13 *ss.*, etc.

56 Véase, por ejemplo, San Beda, *apud* Keil, *Grammatici latini*, VII, p. 244. Alberico Casinense, *Flores rhetorici*, ed. Inguanez y Willard, Roma, 1938, p. 44, § 4.

57 "Engaños, dolos, temor, ira, furor, fraude, violencia, error, tristeza, invaden su reino extranjero."

Blitz, Donner, Krachen, Prasseln, Knallen,
erschüttern, stossweis abwerts fallen,
gepresst, betäubt von Schlag zu Strahl,
kam, ward, war alles auf einmal
gesehn, gehört, gefühlt, geschehn.[58]

Tomo este último ejemplo de una tesis sobre la acumulación de palabras en el barroco, en la cual leemos: "Esta manera de agotar todas las posibilidades de acumulación en una frase es exclusiva del barroco";[59] pero yo he dado con otra pista...

6) En los versos de Brockes hay, no sólo una acumulación de palabras, sino también un esquema métrico que pasó inadvertido para el mencionado intérprete del barroco alemán; son *uersus rapportati*, para emplear el término técnico medieval. Tenemos un modelo de la tardía latinidad en el llamado "epitafio de Virgilio" (*Anthologia latina*, núm. 800):

Pastor arator eques paui colui superaui
capras rus hostes fronde ligone manu.[60]

La secuencia *Bucólicas* — *Geórgicas* — *Eneida* aparece aquí en un ensamblamiento simétrico, gramatical. La construcción normal habría sido: *pastor paui capras fronde, arator colui rus ligone, eques superaui hostes manu;* es decir, que se han disuelto y reordenado tres frases de cuatro miembros e idéntica estructura gramatical.

Este ingenioso invento debe de remontarse a la tardía Antigüedad griega. Un ἀδέσποτον de la *Antología* (IX, 48) asocia las metamorfosis de Zeus con sus aventuras eróticas; se hizo cisne, toro, sátiro, oro, para amar a Leda, a Europa, a Antíope, a Dánae:

Ζεὺς κύκνος, ταῦρος, σάτυρος, χρυσὸς δι' ἔρωτα
Λήδης, Εὐρώπης, Ἀντιόπης, Δανάης.[61]

[58] "Relámpagos, truenos, crujidos, chisporroteos, estallidos, sacudimientos, un caer a empellones, estrujado, aturdido, entre golpes y rayos, vino, se hizo, fué a un mismo tiempo visto, oído, sentido, ocurrido."

[59] Hans Pliester, *Die Worthäufung im Barock*, Bonn, 1930, p. 3.

[60] Literalmente: "Pastor, labrador, caballero, apacenté, aré, vencí cabras, campo, enemigos con ramas, azada, mano."

[61] Paul Dimoff imprimió este poema entre las obras de Chénier, evidentemente sin darse cuenta de su origen (*Oeuvres complètes d'André Chénier, publiées d'après*

De la Edad Media latina, el esquema pasa a las literaturas francesa, española, inglesa y alemana de los siglos XVI y XVII, como se podrá ver por los ejemplos citados en nota.

7) Todo lector de Calderón recordará el majestuoso soliloquio del comienzo de *La vida es sueño*, donde Segismundo se queja de su encierro. El monólogo consta de siete décimas artísticamente rimadas. El curso de las ideas es el siguiente: *a)* ¿qué crimen cometí con haber nacido?; *b)* ¿por qué no castiga el cielo a los otros seres por el crimen del nacimiento?; *c)* nace el ave, y goza de libertad; *d)* lo mismo el bruto; *e)* lo mismo el pez; *f)* lo mismo el arroyo; *g)* ¿qué derecho priva al hombre del don que Dios otorgó a todas estas criaturas —arroyo, pez, bruto, ave—, el don de la libertad?

---

les manuscrits, vol. I, *Bucoliques*, París, 1931, p. 35). El gracioso epigrama de Agatías (*AP*, VI, 59) está hecho conforme al mismo esquema. En la poesía latina medieval los *uersus rapportati* (llamados también *applicati* o *singula singulis*) son extraordinariamente frecuentes: Faral, *Les arts poétiques*, p. 123, 39 *ss.*; p. 125, 59 *ss.*; p. 127, 89 *ss.*; p. 361, 699 *ss.*; Marbod de Rennes, en *PL*, CLXXI, col. 1689 D, etc. Cf. *Carmina Burana*, vol. II, 1ª parte, p. 8. La técnica pasa de la literatura latina medieval al Renacimiento francés; cf. Bruno Berger, *Vers rapportés* (tesis), Friburgo de Brisgovia, 1930. V. Pisani, "Corresponsioni tri- e polimembri", en los *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II, VIII, 1939.

Shakespeare dice (*La violación de Lucrecia*, 615-616):

For princes are the glass, the school, the book,
where subjects' eyes do learn, do read, do look;

y (*Hamlet*, III, 1, 159):

The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword.

Milton (*Paraíso perdido*, VII, 502-503):

...Aire, Water, Earth
by Fowl, Fish, Beast, was flown, was swum, was walkt.

Un ejemplo español (Lope de Vega, *apud* Menéndez y Pelayo, *Las cien mejores poesías*, Madrid, 1939, p. 106):

Cuando a las manos vengo
con el muchacho ciego,
haciendo rostro embisto,
venzo, triunfo y resisto
la flecha, el arco, la ponzoña, el fuego...

También se encuentra el mismo procedimiento en el "barroco" alemán, como lo muestra el ejemplo arriba citado de Brockes. Según J. Bolte, los *uersus rapportati* aparecen también en la vieja India (*Herrigs Archiv*, CXII, 1904, pp. 265 *ss.*, y CLIX, 1931, pp. 11 *ss.*).

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito del nacer),
¿qué más os pude ofender
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?

Nace el ave, y con las galas
que la dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma.
¿Y teniendo yo más alma
tengo menos libertad?

Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
(gracias al docto pincel),
cuando atrevido y crüel
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto.
¿Y yo con mejor instinto
tengo menos libertad?

Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas, bajel de escamas,

sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío.
¿Y yo con más albedrío
tengo menos libertad?

Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le da la majestad
del campo abierto a su huída.
¿Y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?

En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera arrancar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

Los últimos versos constituyen una breve recapitulación que resume el paralelismo ejemplificador de las estrofas precedentes: ave, bruto, pez, arroyo. Este esquema de composición es frecuentísimo en Calderón; yo lo llamo "esquema de recapitulación" *(Summationsschema)*; es patrimonio común del Siglo de Oro español.[62] También se encuentra en el Cinquecento italiano, por ejemplo en Panfilo Sasso († 1527):

[62] Cf. además Antonio Mira de Amescua, en Menéndez y Pelayo, *Las cien mejores poesías, ed. cit.*, p. 150. Recientemente ha hecho Dámaso Alonso un estudio a fondo de ese esquema en el libro publicado por él y por Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, pp. 79 *ss.*; remito también al artículo "Antecedentes griegos y latinos de la poesía correlativa moderna", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, 1953, pp. 1 *ss.* [Véanse además los artículos anteriores de Dámaso Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos", en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XIII, 1944, pp. 90-191, y "Versos correlativos y retórica tradicional", en la *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1944, pp. 139-153.]

Col tempo el villanel al giogo mena
el tòr sí fiero e sí crudo animale;
col tempo el falcon si usa a menar l'ale
e ritornar a te chiamato apena.

Col tempo si domestica in catena
el bizarro orso, e'l feroce cinghiale;
col tempo l'acqua, che è sí mole e frale,
rompe el dur sasso, come el fosse arena.

Col tempo ogni robusto arbor cade;
col tempo ogni alto monte si fa basso,
ed io col tempo non posso a pietade

mover un cor d'ogni dolcezza casso;
onde avanza di orgoglio e crudeltade
orso, toro, leon, falcone e sasso.

Este soneto fué imitado por Lope de Vega.[63]

El esquema de recapitulación está emparentado con la técnica de la secuencia de ejemplos *(Priamel)*;[64] no son, sin embargo, la misma cosa, porque la secuencia de ejemplos carece de recapitulación final. Si estudiamos el origen del esquema de recapitulación, toparemos con el poema de Tiberiano que nos interesó antes en otro aspecto.[65] Su estructura coincide asombrosamente con la de los poemas que venimos estudiando; pero por desgracia la filología clásica no nos da acerca de esto ningún informe.[66] ¿Se habrá conocido el esquema en los doce siglos que median entre Tiberiano y Panfilo Sasso? No puedo ofrecer más que un único ejemplo. En su poema *De carnis petulantia (Poetae*, II, p. 360), Walafrido Estrabón menciona, como ejemplos de la tendencia al pecado,

1ª estrofa: una esfera sobre plano inclinado;
2ª estrofa: una pluma al viento;
3ª estrofa: un barco sobre las olas;

[63] Ernst Brockhaus en *Herrigs Archiv*, CLXXI, 1937, p. 200. *Ibid.*, pp. 197 *ss.*, se encuentran otros poemas del mismo tipo *(Priamelgedichte)* sobre ese tópico, que se remonta a Ovidio. Cf. Maximiano, *Elegía I*, 269 *ss.* *(Poetae latini minores*, V, p. 328).

[64] Véase Walter Kröhling, *Die Priamel (Beispielreihung) als Stilmittel in der griechisch-römischen Dichtung*, Greifswald, 1935.

[65] Cf. *supra*, pp. 281-282.

[66] Cf. el artículo "Tiberianus" de F. Lenz en *RE*, 2ª serie, XI, 1936, pp. 766 *ss.*

4ª estrofa: un incendio en el campo;
5ª estrofa: una fiera, un ave;
6ª estrofa: un potro;
7ª estrofa: un torrente.

Y la octava estrofa resume:

Haec carnem, stolidissime,
nostram respiciunt, homo,
consuetam male uiuere:
puppis, pluma, focus, sphera,
pullus, flumen, auis, fera,
haec attende sagaciter.[67]

Ya hemos visto a Walafrido Estrabón como imitador erudito de los *adynata* virgilianos.[68] No es posible que él haya inventado el esquema de recapitulación, porque esto estaría en contradicción con el estilo imitativo del humanismo carolingio; tuvo, pues, modelos en la tardía Antigüedad. Además de Tiberiano hubo seguramente otros, que quizá se han perdido. ¿Tuvo Walafrido sucesores en la literatura latina medieval? ¿Hay eslabones intermedios entre él y Panfilo Sasso? El estado actual de nuestros conocimientos no nos permite decidir nada al respecto.

§ 4. Recapitulación

¿Cómo hemos procedido? ¿A qué resultados hemos llegado? Estudiamos siete tipos fundamentales de manierismo formal, siguiendo un orden cronológico; observamos que el artificio lipogramático se remonta al siglo VI antes de nuestra era, y el pangramático al siglo III, también antes de nuestra era; a esta misma época (comienzo del período alejandrino) parecen pertenecer igualmente los primeros "poemas de figuras". Los *logodaedalia* de Ausonio nos llevan al siglo IV del Imperio. A comienzos del siglo V, bajo el dominio vándalo en África, encontramos en Draconcio el empleo sistemático de la acumulación de palabras en un solo verso. Los *uersus rapportati* pertenecen al tardío Imperio; su primera aparición no puede fecharse con exactitud

[67] "Todas estas cosas, oh hombre necio, son ejemplos de la carne inclinada a la perversión: nave, pluma, fuego, esfera, potro, río, ave, fiera. Sé cuerdo y aprende de ellos."

[68] *Supra*, p. 145.

(Agatías floreció en el siglo VI). Tiberiano, el representante del esquema de recapitulación en la tardía Antigüedad, fué contemporáneo de Constantino.

El experimento aislado de Laso merece estudiarse en cuanto síntoma de un manierismo preclásico, arcaico. Si prescindimos de él, los demás fenómenos se agrupan en dos épocas: la alejandrina y la del tardío Imperio; entre ambas está el clasicismo romano. Todos los fenómenos comentados tienen su continuación durante la Edad Media latina. Cabe hablar de un manierismo latino medieval; Karl Strecker dice a este propósito:

> El aprendizaje del idioma en las escuelas llevó por sí mismo a una especial insistencia en el aspecto formal. Este amor a la forma, y, en muchos casos, a los juegos, es una característica de la época, y su estudio es necesario para comprender a la Edad Media.[69]

El manierismo latino medieval penetra después en las literaturas en lengua vulgar, y permanece en ellas a lo largo de siglos, a pesar del Renacimiento y del clasicismo; tiene su último brote en el siglo XVII. Donde más firmemente arraiga es en el suelo español, lo cual se explica por las características mencionadas[70] del Siglo de Oro. Separar el manierismo del siglo XVII de los antecedentes que tiene durante dos milenios y desentenderse de todos los testimonios históricos, para presentarlo como producto espontáneo del "barroco" (español o alemán), es señal de ignorancia y producto de la tiranía de un pseudosistema derivado de la historia del arte, ignorancia y tiranía que muchas veces se dan la mano.

Si me he detenido lo menos posible en la caracterización de los elementos formales manieristas, esto ha sido en parte deliberadamente y en parte por necesidad; deliberadamente, para evitar un exceso de detalles y poder ofrecer una visión de conjunto; por necesidad, porque no hay trabajos ni monografías preparatorios, y los que hay no son utilizables. La ciencia literaria carece por ahora —espacial y temporalmente— de una perspectiva europea; este hecho me hizo escoger intencionalmente fenómenos de carácter tan concreto y de tan evidente genealogía, que no permiten ningún tipo de pseudointerpretaciones en el

[69] *Einführung in das Mittellatein*, 3ª ed., Berlín, 1939, p. 27.
[70] *Supra*, pp. 376-378.

sentido de la "historia del espíritu": constituyen una tendencia uniforme, que en nuestras ulteriores investigaciones aparecerá cada vez con mayor claridad.[71]

§ 5. El epigrama y la agudeza

El manierismo de la forma suele hermanarse con el del contenido, en el cual nos ocuparemos ahora. Ninguna forma poética favorece en tal medida el juego con ideas ingeniosas y sorprendentes como el epigrama. Al abandonar su finalidad originaria (inscripción fúnebre, votiva, etc.), el epigrama[72] tuvo que sufrir una transformación; se convirtió entonces en recipiente de una idea aguda o ingeniosa, lo cual, en sí mismo, si el contenido es auténticamente poético, puede ser muy aceptable; un gracioso ejemplo es el epigrama a Agatón, que se ha atribuído a Platón (*AP*, V, 78):

Τὴν ψυχήν, Ἀγάθωνα φιλῶν, ἐπὶ χείλεσιν ἔσχον.
Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Cuando besé a Agatón, tenía mi alma en los labios;
vino a ellos, la pobre, ansiando pasar a él.

Un humanista inglés de nuestros días, Sir Stephen Gaselee,[73] que durante largo tiempo fué bibliotecario del Foreign Office, estudió la trayectoria y las imitaciones de esta idea a través de la literatura universal;[74] la encontró en Bión (*Lamento por Adonis*, versos 45-46), en Meleagro (*AP*, V, 171), en Favorino de Arles (primera mitad del siglo II de nuestra era) en el *Clitofonte y Leucipe* de Aquiles Tacio (siglo IV), en Aristéneto. La halló igualmente en los romanos Petronio (capítulos LXXIX y

[71] Gracias a una sustanciosa reseña de V. Pisani (*Paideia*, Milán, 1950, pp. 268 *ss.*) sé ahora que la mayoría de los manierismos citados se encuentran también en la antigua literatura hindú.

[72] Para los orígenes, cf. Paul Friedländer, *Epigrammata, Greek inscriptions in verse from the beginnings to the Persian wars*, University of California Press, Berkeley, 1948.

[73] Muerto en 1943. Véase el artículo necrológico de Harold Nicolson, "Am Rande vermerkt", *Gesammelte Aufsätze, 1941-1944*, Bonn, 1947, pp. 245 *ss.* Debemos a Gaselee dos antologías de la literatura latina medieval: *An Anthology of medieval Latin*, Londres, 1925, y *The Oxford book of medieval Latin verse*, Oxford, 1928.

[74] "The soul in the kiss", en *The Criterion*, II, abril de 1924, pp. 349 *ss.* Goethe escribió a la señora von Stein el 23 de abril de 1781: *Meine Seele ist auf deinen Lippen.*

CXXXII) y Aulo Gelio *(Noches áticas*, XIX, XI), en los italianos Policiano y Pontano (versos latinos) y en los ingleses Marlowe *(Doctor Faustus*, escena XIV), Herrick (el epigrama *Love palpable)* y Donne (ed. Grierson, Oxford, 1912, I, p. 180, 1).

Sírvanos este gracioso juego de ideas atribuído a Platón (con fundamento o sin él) como ejemplo de una idea ingeniosa que no ha sido tocada en absoluto por el manierismo. No nos importa ahora investigar cuándo y cómo el juego epigramático de ideas degeneró en manierismo, en búsqueda de la agudeza por la agudeza misma. Un ejemplo particularmente acentuado nos mostrará la fase final de esta tendencia; lo he escogido adrede porque desempeñó un papel importante en la teoría manierista del siglo XVII. En la *Anthologia latina*, núm. 709, hay un poema intitulado *De puero glacie perempto*, que dice:

Thrax puer adstricto glacie cum luderet Hebro,
frigore frenatas pondere rupit aquas;
cumque imae partes fundo raperentur ab imo,
abscidit a iugulo lubrica testa caput.
Quod mox inuentum mater dum conderet igni,
"Hoc peperi flammis, cetera" dixit "aquis.
Me miseram! Plus amnis habet solumque reliquit,
quo nati mater nosceret interitum".

("Jugaba un muchacho tracio sobre el helado río Hebro, cuando rompió con su peso el agua congelada por el frío; y mientras sus miembros inferiores eran arrastrados hacia lo profundo, un témpano liso le cortó la cabeza por el cuello. Su madre, que no tardó en encontrarla, la entregó a la pira, y exclamó: Esto he parido para las llamas y el resto para las aguas. ¡Desdichada de mí! El río posee la mayor parte, y sólo esto me dejó para hacerme saber la muerte de mi hijo.")

¡Qué historia tan lastimosa y qué madre de ingenio tan monstruoso! Los manuscritos atribuyen el epigrama a Julio César, y aun al emperador Augusto, o a Germánico. El original griego se nos ha conservado en dos versiones *(AP*, VII, 542, y IX, 56), la más antigua de las cuales pertenece a Estatilio Flacco, poeta del primer siglo antes de Cristo.[75]

[75] Sobre estas "paradojas epigramáticas" cf. O. Weinreich, "Χρυσὸν ἀνὴρ εὑρὼν ἔλιπεν βρόχον. Zu antiken Epigrammen und einer Fabel des Syntipas", en *Mélanges Henri Grégoire*, III, Bruselas, 1951, pp. 421 *ss.*

§ 6. Baltasar Gracián

Hemos definido el manierismo como una búsqueda de agudezas, haciendo nuestra, de ese modo, la idea de Boileau *(Art poétique*, II, versos 105 *ss.)*:

Jadis de nos auteurs les pointes ignorées
furent de l'Italie en nos vers attirées.
Le vulgaire, ébloui de leur faux agrément,
à ce nouvel appas courut avidement.
La faveur du public excitant leur audace,
leur nombre impétueux inonda le Parnasse.
Le madrigal d'abord en fut enveloppé;
le sonnet orgueilleux lui-même en fut frappé;
la tragédie en fit ses plus chères délices;
l'élégie en orna ses douloureux caprices;
un héros sur la scène eut soin de s'en parer,
et sans pointe un amant n'osa plus soupirer...
La prose la reçut aussi bien que les vers;
l'avocat au Palais en hérissa son style,
et le docteur en chaire en sema l'Évangile.

Pointe 'punta' es el término con que se designa un estilo o un pensamiento "agudo"; es lo que los romanos designaban con las palabras *acutus* y *acumen*.[76] Ni el latín ni el francés llegaron a formar un derivado abstracto de *acutus;* el abstracto existe, en cambio, en italiano y en español. En 1639 apareció en Génova el tratado *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti volgarmente si appellano*, compuesto por Matteo Peregrini; en 1642 apareció en Huesca el *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* de Baltasar Gracián,[77] cuya segunda edición (1649) se intitula *Agudeza y arte de ingenio en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos.* Tanto Matteo Peregrini como Gracián, para explicar lo que es "agudeza" e "ingenio", emplean el término *concetto, concepto* (también *conceto* en español; inglés *conceit)*.[78] Tenemos, pues, que aclarar tres ideas emparen-

[76] Cicerón *(Brutus*, XXVII, 104): *...orationes nondum satis splendidas uerbis, sed acutas, prudentiaeque plenissimas.* En Cicerón aparecen a menudo *acumen* y *prudentia* como conceptos emparentados; ambos pertenecen al terreno de la *inuentio (Brutus*, LXII, 221).

[77] E. Sarmiento, *Hispanic Review*, III, 1935, pp. 23 *ss.*, ha demostrado concluyentemente que Gracián no imitó a Peregrini, como algunos habían creído.

[78] Lucien-Paul Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultiste en Espagne*, Halle, 1909, p. 32, parece considerar la obra de Camillo Peregrino *Del concetto poetico*

tadas: *agudeza, ingenio, concepto.* Lo que complica el problema es el hecho de que en España hubo, al lado del conceptismo, la tendencia estilística culterana o "culta", representada por Góngora.[79] Se ha intentado muchas veces separar el culteranismo del conceptismo; en realidad es imposible hacerlo.[80] La expresión cuidada es requisito necesario para que produzcan su efecto las ideas ingeniosas; Gracián *(Agudeza,* prólogo *Al lector* [81]) recomienda la agudeza como medio "para exprimir cultamente [los] conceptos".[82]

Sobre el conceptismo, el culteranismo y otras tendencias análogas hay ya estudios valiosos y eruditos; ninguno de ellos, sin embargo, es plenamente satisfactorio, pues en ninguno se examinan los vínculos que existen entre el manierismo español y la tradición latina. Sus diversas formas suelen explicarse como productos del Renacimiento, o del italianismo, o del barroco, lo cual equivale a encontrarlas en un cajón donde previamente se las ha escondido. Con esto no se explica nada. Quien vea las

---

(escrito en 1598, publicado en 1898) como el primer tratado conceptista compuesto en Italia; pero ya en 1562 había aparecido en Venecia una nueva edición, revisada, de los *Concetti divinissimi di Girolamo Garimberto;* en el prólogo, el *concetto* se define como *l'acutezza d'un bel detto.* Esta colección sólo contiene obras en prosa.

79 Parece no haberse notado hasta ahora que el término *culto* es un latinismo. Quintiliano (VIII, III, 61) dice del *ornatus* del discurso: *Eius primi gradus sunt in eo quod uelis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum.* La palabra significa 'elegantemente expresado'. Ovidio *(Ars amatoria,* III, 341) llama a sus poemas *culta carmina.* En dos ocasiones *(Amores,* I, XV, 28, y III, IX, 66) el mismo Ovidio califica a Tibulo de *cultus.* Marcial (I, XXV, 1-2) trata de convencer a un autor de que publique por fin sus obras, *et cultum docto pectore profer opus,* etc. Lo contrario de *cultus* es *incultus* (cf. *supra,* p. 128, nota 4, y p. 218). La filología "moderna" no podrá cumplir sus tareas si se desentiende de aquella literatura cuyo conocimiento fué cosa natural para los autores modernos hasta fines del siglo XVIII, y aun para Montesquieu y Diderot. Cf. *infra,* Excursos XXIV y XXV.

80 El intento de oponer el culteranismo al conceptismo, haciendo de Gracián un conceptista y un anticulterano, procede de Menéndez y Pelayo *(Historia de las ideas estéticas en España,* 2ª ed., Madrid, 1890-1903, III, p. 526). Mérimée-Morley, *A history of Spanish literature,* Nueva York, 1930, dicen en la p. 233: *Conceptism is to thought what cultism is to word. But one of these defects does not necessarily exclude the other. On the contrary, they are mutually attracted and are often found together.* En el mismo libro leemos que "ya Góngora fué conceptista".

81 Salvo para *El Criticón,* que cito según la edición crítica y comentada de M. Romera-Navarro (Filadelfia y Londres, 1938-1940, 3 vols.), empleo la única edición moderna completa de Gracián: Baltasar Gracián, *Obras completas,* introducción, recopilación y notas de E. Correa Calderón, editorial Aguilar, Madrid, 1944. En la edición de la *Agudeza* publicada en 1942 por Espasa-Calpe *(Colección Austral)* falta el prólogo *Al lector.* Por desgracia, en ambas ediciones las citas latinas están muy corrompidas.

82 Para Gracián, *agudeza* y *cultura* son los dos aspectos de la perfección estilística *(Agudeza,* discurso LXI; *Obras completas, ed. cit.,* p. 182 *a*).

cosas desde el punto de vista francés, tendrá el culteranismo y el conceptismo por enfermedades "peligrosas" del espíritu español, y los explicará diciendo que la desdichada España nunca tuvo "maestros tan severos como Malherbe, Vaugelas y los académicos".[83] No hace falta decir que semejantes palmetazos pedagógicos son absolutamente inútiles para la tarea del conocimiento histórico, e inútiles también para la apreciación estética. Observamos una vez más cómo la tiranía del "clasicismo normal" francés sigue perjudicando a la ciencia literaria, tres siglos después de Vaugelas (sus *Remarques sur la langue française* aparecieron en 1647); como perjudica también, hasta en nuestros días, a la apreciación de Gracián.[84] ¿No habrá acaso un solo estudioso de la literatura española cuyos conocimientos sean tan incuestionables como su amor a España, y cuya visión no esté estorbada por las anteojeras francesas? Sí lo hay: es Ludwig Pfandl.[85] Pfandl expresa una comprensión llena de simpatía por el "sentimiento barroco" español; sin embargo, tampoco él contribuye a la comprensión histórica, puesto que explica el barroco español... por la esencia del barroco español.[86]

La expresión "arte de ingenio" que emplea Gracián nos ofrece un punto de partida para la comprensión histórica. Debemos remontarnos, una vez más, a la retórica clásica. Quintiliano (X, I, 88) censura el manierismo retórico de Ovidio con las palabras *nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus.* Las

[83] Mérimée-Morley, *A history of Spanish literature, op. cit.*, p. 232. El conceptismo es *the deep constitutional vice of Spain,* dicen en la p. 233. Ludwig Pfandl, por su parte, censura a Gracián porque en él una "combinación ecléctica" de culteranismo y conceptismo ocupa "el lugar de una clara distinción según el criterio de la moderna investigación histórico-literaria" *(Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit,* Friburgo de Brisgovia, 1929, p. 552) [p. 609 en la traducción española de J. Rubió Balaguer, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro,* Barcelona, 1933]. Desgraciadamente —añadiremos—, estos resultados claros de la investigación no pudo conocerlos Góngora.

[84] Cf. la crítica que hace E. Sarmiento de Croce y Coster en el artículo citado *supra*, p. 412, nota 77.

[85] Cf. *supra*, p. 398, nota 37.

[86] El barroco español "es la época en la cual la psiquis hispánica va a parar a cierta exageración de sus propios contrastes, porque..." (p. 215) [trad. esp., p. 239]. ¿Cómo conoce Pfandl la psique española y sus contrastes? Por la literatura... La interpretación de la esencia de una literatura nacional a base de una psicología nacional hipostatada es muy popular en Francia, Alemania y España, pero su valor científico es muy escaso. Para Pfandl, la "idea simbólica" se convierte en "terreno abonado al cultismo" (p. 231) [trad. esp., p. 258]. El conceptismo encierra una tendencia "a la exaltación de la personalidad" (p. 240) [trad. esp., p. 267], etc.

dotes más valiosas, y por lo demás inimitables de un orador son, para Quintiliano, el talento, el don de invención, el vigor, la facilidad: *ingenium, inuentio, uis, facilitas* (X, II, 12). Así, pues, el *ingenium* pertenece al mismo terreno que la *inuentio*. Pero el don de invención ingeniosa degenera en defecto cuando no va acompañado del juicio; así, el *ingenium* puede convertirse en enemigo del *iudicium*.[87]

Quintiliano pretendió sistematizar y recomendar los criterios del "clasicismo normal" ciceroniano en tiempo de los Flavios, o sea en una época que ya había producido la poesía manierista de un Lucano, de un Estacio, de un Marcial, así como la prosa, igualmente poco "clásica", de Petronio, de Séneca, de Tácito. El gusto de Quintiliano, centrado en lo pedagógico y lo ejemplar, permaneció ajeno a los impulsos literarios de su tiempo; por lo demás, no llegó a normar con eficacia la producción literaria, como tampoco había logrado hacerlo la poética de Horacio.

El manierismo latino de la tardía Antigüedad y de la Edad Media debilitó aún más la influencia de Quintiliano, sobre todo en un país como España, que había conservado con no menguado vigor la tradición medieval.[88] También aquí hay que tener presente que Quintiliano no fué el único maestro del Occidente latino, sino que al lado de él está Marciano Capela. Marciano hace ostentación de arreos estilísticos en el pasaje en que conduce a la matrona Retórica ante el concilio de los dioses y describe el efecto causado por su discurso:

> *Hac uero loquente qui uultus uocisque sonus quantaque excellentia celsitudoque sermonis! audire operae pretium etiam superis fuit tantae inuentionis ingenium, tam facundae ubertatis eloquium, tam capacis memoriae recordationisque thesaurum. Qualis disponendi ordo, quam pronuntiandi congruens modulatio, qui gestus in motu, quae profunditas in conceptu!* [89]

[87] Quintiliano, VIII, III, 56: κακόζηλον, *id est mala adfectatio, per omne dicendi genus peccat. Nam et tumida et pusilla et praedulcia et abundantia et arcessita* [lo traído de los cabellos] *et exsultantia* [lo extravagante] *sub idem nomen cadunt. Denique* κακόζηλον *uocatur, quidquid est ultra uirtutem, quotiens ingenium iudicio caret et specie boni fallitur, omnium in eloquentia uitiorum pessimum.*

[88] El mismo Góngora se inspiró en la poesía en lengua vulgar de la Edad Media española. Cf. Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, pp. 69 *ss.*

[89] "Cuando habló, ¡qué rostro el suyo! ¡Qué voz! ¡Qué harmonía! ¡Qué excelencia y sublimidad de su discurso! Para los dioses mismos fué cosa inestimable

En estas frases se esforzó el autor por reunir los aspectos más brillantes de la retórica, y podemos estar seguros de que así fué como lo interpretó la posteridad.[90] La esencia de la *inuentio* está, para Marciano Capela, en el *ingenium*. Del *iudicium* no nos dice nada; en su lugar aparece, como remate y coronamiento, la idea de la "profundidad de los conceptos", cualidad que no encontramos en el sistema de Quintiliano; parece significar lo mismo que *inuentionis ingenium*. Así vemos reunidos en un solo lugar dos elementos básicos del manierismo español.[91] La palabra *conceptus*, empleada con este sentido, es extraña a la latinidad clásica (que emplea para ello *conceptio)*, pero en el vocabulario de la filosofía medieval el término adquirió carta de naturaleza con la acepción actual.

¿Qué relación hay entre *ingenium* y *iudicium?* Es éste un tema que discutieron los teóricos españoles del siglo XVI. Juan de Valdés dice que, entre los hallazgos del *ingenium*, el juicio debe escoger lo mejor y colocarlo en el lugar adecuado; la "disposición" y la "ordenación" son, para él, los dos aspectos fundamentales del arte oratorio; a aquélla corresponde el "ingenio", a ésta el "juicio".[92]

Ésta es la terminología de que parte Gracián. Es extraño que hasta ahora no se haya observado; porque en la *Agudeza*, el prólogo *Al lector* comienza con estas palabras: "He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de prudencia;*[93] ésta dedico al ingenio." Para cualquier conocedor de la retórica

---

el ingenio de semejante invención, la elocuente abundancia de su dicción, el tesoro inagotable de memoria y de recuerdos. ¡Qué orden en la disposición! ¡Qué adecuadas modulaciones en la pronunciación! ¡Qué expresión en los ademanes! ¡Qué profundidad en los conceptos!"

90 Gracián emplea la expresión "profundidad de concepto" en su *Agudeza*, discurso XLV, *ed. cit.*, p. 228 *b*.

91 Cf. Dante, *De uulgari eloquentia*, II, 1, 8: *Optime conceptiones non possunt esse nisi ubi scientia et ingenium est.* Sobre el *conceptus* véase la misma obra, I, 11, 3.

92 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. J. F. Montesinos, Madrid, 1928, p. 165.

93 "Arte de prudencia" es el subtítulo del *Oráculo manual*. Entre los "trabajos destinados al juicio" debe contarse también *El discreto*. "Muy diversamente se ha interpretado la palabra *discreto*", dice Pfandl, p. 549 [trad. esp., p. 606]; él la traduce acertadamente por *gescheit* 'juicioso' (del verbo *scheiden*, como *discretus* de *discernere)*. El concepto de *uir discretus* procede del latín medieval. Véase en Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 2ª ed., Aarau, 1905, núms. 235 y 236, una caracterización en verso del *uir prudens* y del *uir discretus*.

romana, la frase de Gracián es clarísima;[94] para los hispanistas actuales no parece serlo.[95]

La originalidad de Gracián está en el hecho de ser el primero y el único que, declarando insuficiente el sistema de la antigua retórica, lo complementa con una nueva disciplina, la cual, según él, tiene validez sistemática.[96] Al comienzo de la *Agudeza* (discurso I, *ed. cit.*, p. 60), dice Gracián: "Hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo";[97] pero no hicieron lo mismo con la "agudeza", sino que la remitieron simplemente al vigor del ingenio y se contentaron con admirarla. Un ejemplo magnífico de agudeza —declara— es el "imperial epigrama del príncipe de los héroes, Julio César, para ser merecedor de todos los laureles";[98] y en seguida cita el epigrama latino medieval que estudiamos arriba.[99] Si un silogismo se arma con reglas, también debe forjarse con ellas un concepto (discurso I, *ed. cit.*, p. 61 *a)*. Las figuras retóricas no son sino la materia y el fundamento del sistema de la "agudeza" (discurso XX, *ed. cit.*, p. 133 *b)*. Los antiguos dejaron, pues, a los modernos una tarea fundamental de la teoría literaria (discurso LVIII, p. 269, y discurso LXIII, p. 290 *a)*:

[94] En otro pasaje establece Gracián la diferencia entre ambos conceptos: "No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura" *(Agudeza,* discurso II, p. 63 *b)*. La proporción de *ingenium* y *iudicium* es lo que determina las ideas valorativas de Gracián. Por ejemplo, Cicerón "tiene también eminente lugar entre los ingeniosos y agudos, aunque como orador se templaba y como filósofo ejercitaba más el juicio que el ingenio" (discurso LXI, p. 281 *a)*; Luciano fué "varón de sublime ingenio, pero acre, y con demasía juicioso" (discurso XXIII, p. 146 *a)*; y Traiano Boccalini (1556-1613) supo reunir "lo juicioso y lo ingenioso" (discurso XVI, p. 121 *a)*.

[95] Véase lo que dice Pfandl, *op. cit.*, pp. 236-237 [trad. esp., pp. 263-264]: "En la Antigüedad fué el sabio el ideal colectivo, en la Edad Media el santo, en el primer Renacimiento el erudito, en el segundo el perfecto cortesano; pero el ideal barroco del hombre de ingenio procede de España... La palabra *ingenio* es el concepto que expresa en su totalidad esta característica del hombre del barroquismo español, significando no sólo una disposición psicológica, sino también cierto linaje de individuos..." La misma palabra *ingenio* no es sino un latinismo. Séneca habla de los *Romana ingenia;* Suetonio dice de Augusto que *ingenia saeculi sui omnibus modis fouit;* y Plinio el Mozo afirma: *Sum ex iis, qui mirer antiquos: non tamen, ut quidam, temporum nostrorum ingenia despicio.* Etc.

[96] De ahí que sea incomprensible y engañosa la afirmación de que la "agudeza" no es más que "el arte de emplear en el estilo elevado ciertos tropos, figuras e imágenes de la manera más ingeniosa y en las combinaciones más variadas posibles" (Pfandl, *op. cit.*, p. 551) [trad. esp., p. 609].

[97] También Casiodoro asocia los silogismos con los tropos (cf. *supra*, p. 69).

[98] Los del *Héroe*, del *Discreto* y de la *Agudeza*.

[99] *Supra*, p. 411.

La erudición de cosas modernas suele ser más picante que la antigua y más bien oída, aunque no tan autorizada. Los dichos y hechos antiguos están muy rozados, los modernos, si sublimes, lisonjean con su novedad; dóblase la ilustración con la curiosidad.

Gran felicidad conocer los primeros autores en su clase, y más los modernos, que no están aún purificados del tiempo, ni han pasado por la justiciera censura de un juicioso Quintiliano en el c. I del libro de su elocuencia, que con un Séneca de su nación y de su patria y en la extraña no se ahorra.[100]

La posición histórica y estética de Gracián frente a los antiguos y a los modernos no tiene nada que ver con la *Querelle des anciens et des modernes* que se desarrolló en Francia. No hay sino un solo caso paralelo: el de los "modernos" de 1170; así como en esta época surge la *poetria noua*, así también Gracián crea, con la sensibilidad estilística de su tiempo, una nueva teoría; sólo que no es una teoría poética, como suele decirse.[101] El concepto es una "correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento" (discurso II, p. 64); "esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso" (discurso I, p. 62 *a)* y puede emplearse en todos los géneros y estilos de ambas formas literarias. "El que es nacido para un epigrama no es decente para un sermón"; la historia exige otros pensamientos que la poesía, la carta familiar otros que la pieza oratoria (discurso LX, p. 275-276); pero toda forma literaria y toda materia pueden llevar el adorno del concepto *(Al lector*, pp. 59-60):

El predicador estimará el sustancial conceto de Ambrosio, el humanista el picante de Marcial. Aquí hallará el filósofo el prudente dicho de Séneca, el historiador el malicioso de Tácito, el orador el sutil de Plinio, y el poeta el brillante de Ausonio... Tomé los exemplos de la lengua en que los hallé, que si la latina blasona al relevante Floro, también la italiana al valiente Tasso, la española al culto Góngora y la portuguesa al afectuoso Camoens... Si frecuento los españoles es porque la agudeza prevalece en ellos, así como la erudición en los franceses, la elocuencia en los italianos y la invención en los griegos.

100 En la edición que empleamos, el segundo pasaje está desfigurado por una errata de imprenta que hemos salvado aquí. Gracián se refiere al pasaje de Quintiliano (X, 1, 125) en que se habla de Séneca.

101 Pfandl, *op. cit.*, p. 551 [trad. esp., p. 609].

Quien quiera crear un nuevo concepto fundamental de teoría estética tendrá que corroborarlo con ejemplos típicos. Gracián gira en torno a un canon ideal de maestros del "concepto"; de este canon da diversas versiones. La que aparece en el prólogo (San Ambrosio, Marcial, Séneca, Tácito, Plinio,[102] Ausonio, Floro, Tasso, Góngora, Camoens) es una selección bien meditada. He aquí otra combinación: San Agustín, San Ambrosio, Marcial, Horacio (discurso I, p. 62 *a)*. Estos dos grupos figuran al comienzo de la obra, a manera de referencias preliminares. Por último, en el resumen de la conclusión del libro, aparecen estos nombres: Tácito, Veleyo Patérculo, Floro, Valerio Máximo, Plinio, Apuleyo, Marcial (discurso LX, p. 274 *b)*. En el canon predominan, como se ve, los autores antiguos (de lo contrario, no sería canon); pero cabe preguntarse qué "vivencias" y preferencias literarias son las fundamentales en ese canon; la respuesta es evidente: Marcial y Góngora. Marcial no sólo fué español, sino aragonés por añadidura, esto es, compatriota de Gracián; es el autor más citado, el "primogénito de la agudeza" (discurso V, p. 75 *b)*. Y de Góngora dice: "Aquel que fué cisne, fué águila, fué fénix, en lo canoro, en lo agudo y en lo estremado..." (discurso III, p. 67 *a)*; Góngora llevó a su cima más alta el estilo aliñado, "especialmente en su *Polifemo* y *Soledades*" (discurso LXII, p. 287 *b)*. El "Góngora de Italia" es Marino (discurso XVI, p. 120 *a)*.

Gracián incluye, claro está, las obras manieristas de la tardía poesía latina;[103] a ellas se suman de vez en cuando obras latinas de la Edad Media, como el epigrama sobre el muchacho tracio, o un "célebre epigrama antiguo" (discurso XXXIX, p. 212 *a)* más artificioso aún, que Ludwig Traube restituyó a Mateo de Vendôme.[104] No causará asombro ver la "latinidad de plata" del tardío Imperio al lado del manierismo de la Edad Media latina, si se comprende al Siglo de Oro español como continuación de la Edad Media, como aceptación en masa de toda la Antigüedad. Teniendo esto en cuenta, se entenderá también otro elemento característico de la *Agudeza*, que no encuentro mencionado en

102 El panegírico de Plinio en honor de Trajano "se mide con la eternidad" (discurso I, p. 62 *a)*

103 Pentadio (discurso II, p. 63 *a)*; Claudiano (discurso VIII, p. 89 *a)*.

104 Ludwig Traube, *O Roma nobilis*, Munich, 1891, p. 319. El texto puede verse en la *Anthologia latina, ed. cit.*, núm. 786.

ningún lugar, aunque es algo que llama verdaderamente la atención; me refiero al hecho de que Gracián reúne la literatura profana y religiosa bajo el denominador común del conceptismo. Ya vimos que San Ambrosio y San Agustín pertenecen a su canon conceptista;[105] al lado de ellos aparece San Pedro Crisólogo (discurso XXXI, p. 182 *b)*, y también Padres de la Iglesia griega, como San Clemente Alejandrino,[106] San Basilio y San Gregorio Nacianceno (discurso X, p. 98 *a)*.

Esto sorprenderá quizá al lector moderno, y sin embargo no es sino muy natural. En otra ocasión vimos que San Agustín se asimiló el manierismo de la tardía Antigüedad latina, y que los Padres griegos fueron continuadores de la Nueva Sofística.[107] Uno de los eslabones importantes de la tradición manierista que va desde la tardía Antigüedad latina y desde la patrística hasta Gracián es la retórica bíblica, que estudiamos de San Agustín y Casiodoro a San Beda el Venerable. Si recordamos que este último encontraba en el Antiguo Testamento la figura del ἀστεϊσμός, y que Alain de Lille llama "elegante" la comparación que hace San Pedro de la doctrina sagrada con la leche,[108] tenemos ya esbozada la línea que va a rematar en Gracián, el cual llama "delicadeza sacra" a la frase que dijo Cristo a San Pedro: *Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam* (discurso XXXI, p. 183 *b)*. Este elogio figura en el capítulo dedicado a la "agudeza nominal" o juego con nombres propios, que es el único de todos los juegos de palabras y de sentido que se remonta a Homero.[109] Gracián añade algunas cosas de su propia cosecha; así, dice que la semejanza del nombre de San Agustín con el de Augusto presagiaba ya que el santo de Hipona habría de ser "rey de los ingenios" (discurso III, p. 67 *b)*; en Marcial distingue un elemento "apolíneo" y otro "marcial" (discurso XXVI, p. 156). Esta forma de agudeza se atreve hasta con lo más santo (discurso XXXII, p. 189 *b)*:

105 De las obras de San Ambrosio, Gracián admira sobre todo el panegírico de Santa Inés, obra extremadamente retórica (en el tratado *De uirginibus, PL,* XVI, cols. 200 *ss.)*. De San Agustín cita una agudeza cuya fuente no me es posible precisar: María fué esposa de un carpintero, para luego serlo del arquitecto del cielo (discurso IV, p. 69 *b)*.

106 Discursos VI (p. 81 *a)*, LII (p. 248 *a)*, LIX (Cristo como Orfeo) (p. 271 *a)*.

107 Véase *supra,* p. 105.

108 Véase *supra,* pp. 200-201.

109 Véase *infra,* Excurso XIV.

> El sacro y adorado nombre de Dios, que dividido está diciendo "Dí-os, dí-os la vida, dí-os la hacienda, dí-os los hijos, dí-os la salud, dí-os la tierra, dí-os el cielo, dí-os el ser, dí-os mi gracia, dí-os a mí mismo, dí-oslo todo", de modo que del dar, del hacernos todo bien, tomó el Señor su santísimo y augustísimo renombre de Dios en nuestra lengua española.

También los juegos acústicos, los juegos de palabras en el sentido más estricto (figuras de sonido), y sobre todo la *annominatio* o paronomasia,[110] tan popular a lo largo de la Edad Media y aún en Dante, pueden entrar, como productos intelectuales que son, en la teoría conceptista.

Pero, ¿acaso se limita la "agudeza" a "conceptos" de tipo epigramático? ¿No podrá también integrar toda una obra de arte? ¿Qué cosa merece la preferencia: la agudeza "libre" o la ajustada a un discurso? ¿Puede concebirse una agudeza que componga "un todo artificioso mental"? Gracián formula estas preguntas al comienzo de la segunda parte de su obra (discurso LI, p. 242), y dice (p. 243 *a*):

> Tributó nuestra Bílbilis [cuna de Marcial] a la gran emperatriz del mundo, no monstruos como el África, sino aquel que lo fué en el ingenio. Entró Marcial en Roma destinado a la oratoria; mas su estremada prontitud, no sufriendo pigüelas de encadenada elocuencia, se remontó libre en todo género y modos de agudeza, cuantos se eternizan en sus epigramas. Quedó vinculado este gusto (que no le llamo absolutamente acierto) en esta ingeniosa provincia, hermosa cara del orbe, y nunca más válido que en este feraz siglo, en que han florecido sus ingenios con su dilatada monarquía, discurriendo todos a lo libre, así en lo sacro como en lo profano.

Como vemos, Gracián da la preferencia a las formas libres de la "agudeza", las que salen disparadas como fuegos de artificio, pero también encuentra muestras de ingenio en la epopeya y en la novela: Homero, Virgilio, Heliodoro, Mateo Alemán (discurso LVI, pp. 258-259), y en las complicaciones de la intriga dramática: Lope de Vega, Calderón (discurso XLV, p. 228). El conceptismo de Gracián no es dogmático; reconoce cualidades y formas estilísticas opuestas: el asianismo y el "laconismo"[111] (discurso LXI, p. 278 *a*), el estilo "natural" y el "artificial" (discurso LXII, pp. 282 *ss.*).

[110] Cf. el discurso XXXIII (p. 186 *b*).
[111] No parece conocer el aticismo.

Desde hace dos décadas se observan indicios de una revaloración de Góngora y de Gracián. Pero la *Agudeza* (que Menéndez y Pelayo consideraba la peor obra de Gracián) no ha sido tocada hasta ahora por esa tendencia,[112] a pesar de ser una obra única en su género. Fué fértil y oportuna la idea de someter a un estudio sistemático la vasta tradición manierista, de descubrir su fuente única, y de clasificar sus formas, guardando a la vez la dignidad de su espíritu. La obra de Gracián es una hazaña intelectual del más alto rango. El intelectualismo del Siglo de Oro, que impregna asimismo el teatro de Calderón, bien puede enfrentarse sin timidez al racionalismo de un Boileau; en todo caso, está más cerca que éste del espíritu del siglo xx. ¿Qué es la obra toda de James Joyce sino un gigantesco experimento manierista? El juego de palabras *(pun)* es uno de sus soportes fundamentales. ¡Cuánto hay en Mallarmé de manierismo, y cuán de cerca se roza el manierismo con el hermetismo de la poesía contemporánea!

Gracián nos dió una "suma" de la agudeza. Fué ésta una proeza nacional; la tradición española desde Marcial hasta Góngora quedó, así, integrada a una perspectiva universal. Así tenemos, para decirlo con la feliz frase del *Discreto* (capítulo xxv, *ed. cit.*, p. 350 *a)*, "un capacísimo teatro de la antigüedad presente". Quien admire la desbordante originalidad de España, la admirará también en Gracián.[113]

112 Después de publicado este libro leí el artículo de T. E. May "An interpretation of Gracian's *Agudeza y arte de ingenio*", en *Hispanic Review*, XVI, 1948, pp. 275 *ss.*; el autor desconoce los antecedentes latinos de la obra.

113 El manierismo de los "poetas metafísicos" ingleses, de Marino y los marinistas en Italia, de la "segunda escuela silesia" en Alemania debería someterse a un nuevo examen, sobre la base del manierismo español. Las formas francesas *(préciosité*, etc.) son menos interesantes.

XVI

EL LIBRO COMO SÍMBOLO

1. *Goethe y los tropos*, p. 423.—2. *Grecia*, p. 425.—3. *Roma*, p. 432.—4. *La Biblia*, p. 435.—5. *La temprana Edad Media*, p. 437.—6. *La alta Edad Media*, p. 442.—7. *El libro de la Naturaleza*, p. 448.—8. *Dante*, p. 457.—9. *Shakespeare*, p. 466.—10. *Oriente y Occidente*, p. 479.

Nuestro camino nos ha llevado, en espiral, hasta una altura desde la cual podemos ya echar una mirada retrospectiva y contemplar al mismo tiempo un nuevo panorama. De aquí nos volvemos una vez más a la metáfora, para ocuparnos de uno de sus aspectos más reveladores (apenas estudiado por la ciencia literaria): la escritura y el libro.

§ 1. Goethe y los tropos

Sólo Goethe, que yo sepa, ha fijado su atención en este tema. En su pensamiento universal, la meditación sobre la literatura ocupa un lugar de primera importancia; no se equivocó Sainte-Beuve al llamarlo "el más grande de todos los críticos". Goethe como crítico, ¡qué maravilloso tema! Pero hasta ahora no ha habido nadie que lo estudie.[1] Existe una inmensa literatura sobre las investigaciones de Goethe en el terreno de las ciencias naturales, pero sus escritos acerca de la literatura yacen en el olvido. Lessing, Goethe, los hermanos Schlegel y Adam Müller llevaron la crítica literaria de Alemania a su más alta expresión, pero no lograron asegurar para ella una jerarquía permanente en la vida espiritual de la nación. Y en ese estado continúan las cosas.

Uno de los temas en torno a los cuales giró constantemente el pensamiento del viejo Goethe es la expresión metafórica; en el lenguaje retórico de las escuelas, familiar todavía para Goethe,

[1] En mi libro *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, 1950 (2ª ed., Berna, 1954) le he dedicado algunas páginas.

la metáfora recibe el nombre de "tropo" (griego τρόπος 'giro'), término que Goethe emplea a menudo. Goethe sintió la apremiante necesidad de estudiar las características del "lenguaje metafórico" poético cuando se ocupó de la poesía oriental. En sus *Noten und Abhandlungen* sobre el *Diván*, leemos bajo la rúbrica "Elementos arcaicos de la poesía oriental":

> En la lengua árabe encontraremos pocas palabras primitivas y radicales que –si no directamente, por lo menos con muy escasas transformaciones– no se refieran al camello, al caballo o a la oveja. Esta primerísima expresión de la naturaleza y de la vida no puede recibir siquiera el calificativo de "trópica". Todo lo que el hombre expresa natural y espontáneamente se relaciona con su vida, y el árabe está asociado de manera tan íntima con el camello y con el caballo, como el cuerpo con el alma; nada puede ocurrirle que no afecte asimismo a esos animales, ligando estrechamente su ser y su actuar con el suyo propio. Si a ellos añadimos otros animales, domésticos y salvajes, que el beduíno nómada está viendo a cada paso, podremos observar que también éstos aparecen en todas las situaciones de la vida. Si seguimos adelante y contemplamos todas las demás cosas visibles –montaña y desierto, peñascos y llanuras, árboles, hierbas, flores, río y mar y el estrellado firmamento–, veremos que todas las cosas hacen pensar al oriental en todo, de manera que, habituado a relacionar y concatenar los objetos más lejanos, no vacila en aprovechar la más ligera inflexión de letras o sílabas para derivar, unos de otros, conceptos contradictorios. Aquí vemos que el lenguaje es, de suyo, productivo; lo es para la retórica, por cuanto ayuda al pensamiento, y para la poesía, por cuanto estimula la imaginación. Quien comenzara por reconocer los primeros tropos arcaicos indispensables y pasara después a los que son algo más libres y osados, hasta llegar a los más audaces y caprichosos, y finalmente a los torpes, convencionales e insulsos, lograría una visión de conjunto de los principales aspectos de la poesía oriental.

Goethe esboza aquí un programa para el estudio del lenguaje metafórico de la poesía; este estudio debería extenderse a todas las literaturas, escudriñando sus peculiaridades y presentando los hechos en forma ordenada; tendría que ser, pues, un examen general y comparado.

La moderna ciencia de la literatura no adoptó ese programa en que Goethe invita a crear una metafórica o "trópica" de la literatura universal a lo largo de su historia; del mismo modo se ha desentendido de otra observación hecha por Goethe en sus *Maximen und Reflexionen:*

Shakespeare abunda en tropos admirables, hechos de conceptos personificados; en nosotros se verían muy mal, pero en él son absolutamente oportunos, puesto que en su tiempo todo el arte estaba dominado por la alegoría. Shakespeare encuentra metáforas hasta en objetos que no nos las sugerirían a nosotros, por ejemplo en el libro. El arte de la imprenta llevaba ya un siglo de haberse inventado; a pesar de ello, el libro se tenía aún por algo sagrado, como lo muestran las encuadernaciones de ese tiempo; así, el gran poeta amó y veneró al libro. Nosotros, en cambio, dejamos todas las obras encuadernadas a la rústica, y no respetamos, por lo común, ni la encuadernación ni el contenido.

El empleo de la escritura y del libro en el lenguaje metafórico se encuentra en todas las épocas de la literatura universal; en cada una de ellas adopta rasgos característicos, determinados por la cultura general del tiempo. No todas las cosas se prestan al lenguaje figurado; sólo se prestan aquellas a las cuales se atribuye un valor, aquellas que, como dice Goethe, están "relacionadas con la vida" o dejan traslucir "la interacción de todas las cosas". Por eso Goethe insiste en que, para Shakespeare, el libro era todavía "algo sagrado". Debemos preguntarnos, pues: ¿Dónde y cuándo se consideró el libro como un objeto sagrado? Para responder, tendríamos que retroceder en el tiempo, pasar por los libros sagrados del cristianismo, del Islam, del judaísmo, hasta llegar al antiguo Oriente: al Asia occidental y a Egipto. Aquí la escritura y el libro tenían ya, siglos antes de nuestra era, un carácter divino: estaban en manos de una casta sacerdotal, y su función era transmitir los conceptos religiosos. Había libros "celestiales", "sagrados", "litúrgicos". El acto mismo de escribir se tenía por misterio, y el escriba gozaba de privilegios especiales.[2] Egipto tenía un dios de los escribas y de la escritura, Thot; los griegos de la época tardía fundieron a este dios con Hermes. Para los babilonios, las estrellas eran "la escritura del cielo".

§ 2. Grecia

Los griegos atribuían al fenicio Cadmo la invención de la escritura; de hecho, adoptaron la escritura y el nombre de las letras del antiguo Oriente: *alpha*, *beta*, *gamma*, *delta* son palabras

[2] Véase Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2ª ed., Leipzig, 1925, pp. 1 ss.

semíticas (cf. los nombres hebreos *aleph*, *beth*, *gimel*, *daleth*). En la antigua hélade, sin embargo, casi no existe la idea de la santidad del libro, como no hay tampoco una casta sacerdotal privilegiada encargada de la escritura. Así se explica que la poesía griega sea de suyo ajena al empleo metafórico de la escritura y del libro; ni Homero ni Hesíodo lo conocen; Píndaro y los trágicos son los primeros que conciben la memoria como una escritura.[3]

El menosprecio de la escritura y de los libros que se expresa al final del *Fedro* de Platón (274 *c* - 276 *a*) es algo típicamente griego. Sócrates refiere que el dios egipcio Teuth (es decir, Thot), descubridor del arte de la escritura, propuso su invento al rey Thamús, asegurando que haría a los egipcios más sabios y más capaces del recuerdo; pero que el rey lo rechazó, diciendo que ese descubrimiento "traerá olvido a las almas de quienes lo conozcan, porque dejarán de practicar el recuerdo... De la sabiduría sólo ofreces a tus discípulos la apariencia, no la realidad". Los apuntes escritos no son para Sócrates sino un auxiliar de la memoria, del cual debe servirse quien ya sepa de qué tratan. Nunca podrán los escritos transmitir la sabiduría; sólo lo puede el lenguaje hablado, "que se escribe con ciencia en el alma del que aprende". La escritura se convierte aquí en metáfora de la enseñanza oral de la sabiduría. De esta imagen surgen otras distintas: la enseñanza de la sabiduría es semilla que el agricultor prudente no "sembrará con el cálamo" ni "escribirá en el agua"; en todo caso, "sembrará y escribirá por juego en el huerto de la escritura, creando para sí mismo un tesoro de recuerdos, del cual se servirá cuando llegue la olvidadiza ancianidad" (276 *cd*). "Escribir algo en el agua" era una frase proverbial para significar la inconstancia y transitoriedad de las cosas.[4]

[3] Píndaro, *Olímpica X*, v. 1. Esquilo, *Suplicantes*, v. 179; *Prometeo*, v. 789; *Coéforas*, v. 450. Sófocles, *Traquinias*, v. 683; *Filoctetes*, v. 1325. Hades registra los hechos de los hombres (Esquilo, *Euménides*, v. 275); las leyes morales están inscritas en el código de la Justicia (*Suplicantes*, 707-709). Eurípides compara el corazón humano con un rollo de papiro que se va desenrollando (*Troyanas*, v. 662).

[4] A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, 1890, p. 31, núm. 5, trae ejemplos de Sófocles (fragmento 742, tomado de los *Tragicorum graecorum fragmenta* de Nauck, 2ª ed., Leipzig, 1889), de Catulo (*Carmen LXX*, v. 3) y de San Agustín (*De ciuitate Dei*, XIX, XXIII, 1). Shakespeare dice (*King Henry the Eighth*, IV, II): *Men's evil manners live in brass; their virtues / we write in water.* El epitafio que escribió Keats para sí mismo, y que se encuentra en su tumba, junto a la pirámide de Cestio, dice así: *Here lies one whose name was writ in water.*

La comparación platónica del alma con una tabla encerada en la cual se graban las cosas como con el sello de un anillo está relacionada con esas metáforas de la escritura *(Teeteto*, 191 *c)*. Aristóteles dirá después *(De anima*, III, IV, 430 a 1) que, antes de dirigirse al objeto del conocimiento, el espíritu es "como una tabla en la que todavía no hay nada realmente escrito"; el comentador Alejandro de Afrodisias parafrasea esta sentencia con las palabras: "la razón, semejante a una tabla no escrita"; San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino ponen en su lugar la expresión *tabula rasa*.

La cultura espiritual de Grecia adopta una nueva forma en la época helenística; su rasgo más saliente es ahora el cosmopolitismo. La poesía helenística es importación de lujo, que viene a imponerse sobre tradiciones extrañas a ella. Sin raíces en una nación, en un Estado, la poesía del helenismo trata de asegurarse su propia herencia buscando la protección de los Diádocos. Los poetas trabajan con asiduidad de coleccionistas; la poesía habita en las cortes, en las bibliotecas y en las escuelas; se asocia de muchas maneras con las ciencias (filología, estudio de la naturaleza, astronomía, etc.); el "poeta erudito" *(doctus poeta* entre los romanos) se convierte entonces en tipo ideal. La cultura se hace libresca; respira dentro de la tradición y vive de ella. De ahí que durante la época helenística el libro alcance una nueva y vigorosa valoración, que se mantiene durante el Imperio y durante el período bizantino.

En Roma, la pacificación del Imperio por Augusto allanó el camino a un proceso análogo. Leamos lo que escribe Eduard Norden:

> Descansaron las armas y se apaciguaron las tempestades de la guerra. Hermes y las Musas, a quienes el Emperador y sus grandes rendían culto, pudieron entrar triunfalmente en la ciudad. El cultivo de la ciencia ya no se hacía a falta de otra cosa mejor y con la sensación de estar sacrificando algo más valioso, sino que ahora se convertía por sí mismo en un fin, lo cual nunca había ocurrido en los estados libres griegos ni en el estado romano. Cicerón había recibido de sus protectores, en cierta ocasión, el reproche de estar desperdiciando sus fuerzas al enseñar la retórica a los jóvenes, después de haber prestado tantos servicios al estado. Ahora ya no se oían tales reproches; por el contrario, el hecho de dedicarse a la literatura ennoblecía y daba derecho —cuando menos durante el tardío Imperio— a una dignidad

especial entre los servidores del estado. Así, la situación se había invertido totalmente... El siguiente suceso nos mostrará hasta qué punto era general esta actitud. En el año 269, Dexipo salvó de las hordas germanas, con gran valor personal y con notable genio estratégico, a Atenas, su ciudad natal, y sus hijos hicieron grabar, en su honor, una inscripción en verso que se nos ha conservado; pues bien, en ella sólo lo alaban por ser un *rhetor* y un *syngrapheus*, sin refererirse ni con media palabra a su heroica acción, de la cual él mismo se había prometido "gloria duradera".

Esto viene a ser el caso inverso del epigrama fúnebre que Esquilo compuso para sí mismo, en el cual sólo quiso perpetuar su participación en la batalla de Maratón, sin aludir para nada a su obra de poeta trágico.

Quisiera ilustrar un poco más la nueva valoración del libro sirviéndome de esa colección de opúsculos líricos conocida con el nombre de *Antología griega*, que se compone principalmente de poesías escritas desde el tiempo de los primeros Ptolomeos hasta el siglo VI de nuestra era. La acción misma de escribir poesía se ha convertido en un trabajo de escritorio, un laborioso trabajo nocturno; los poetas son "redactores de páginas"; la obra de un mal poeta es un "jirón", "arrancado" del libro de un poeta más grande (XIII, 21). Los epigramas destinados a las bibliotecas y a sus tesoros se convierten en tarea poética; por cierto que el más hermoso de ellos no se nos conserva en un libro, sino en una piedra; es la inscripción de una herma de Herculano (*Corpus inscriptionum Graecarum*, núm. 6186), que se encontró en Roma en 1878; las Musas se dirigen a la herma:

Ἄλσος μὲν Μούσαις ἱερὸν λέγε τοῦτ' ἀνακεῖσθαι
τὰς βίβλους δείξας τὰς παρὰ ταῖς πλατάνοις.
Ἡμᾶς δὲ φρουρεῖν κἢν γνήσιος ἐνθάδ' ἐραστὴς
ἔλθῃ, τῷ κισσῷ τοῦτον ἀναστέφομεν.

Di que este bosque está consagrado a nosotras, las Musas,
y junto a esos plátanos señala tú los libros.
Aquí los guardamos; venga aquel que de veras nos ame,
y corona de hiedra reciba de nosotras.

Probablemente este epigrama estaba destinado a una biblioteca, situada en un lugar en que había un bosquecillo de plátanos y estatuas de Musas. También estarían destinados a bibliotecas los

epigramas sobre autores clásicos; tenemos poemas sobre las obras de Aristófanes, Menandro, Platón ("la voz más grande de toda la hoja [5] de la literatura griega", Πανελλήνων σελίς), cuya gracia suele consistir en la sutileza de la descripción literaria (*AP*, IX, 186-188) o bien en la descripción de la situación histórica o genérica, a propósito de un manual de táctica o a propósito de las epopeyas homéricas (*AP*, IX, 210 y 192).

Hasta los materiales y utensilios necesarios para escribir se convierten ahora en asuntos poéticos. Tenemos epigramas sobre las tablillas en que se escribe (XIV, 60), sobre la cera que las recubre (XIV, 45), sobre la pluma (IX, 162), así como una amenaza a la carcoma, "enemiga de las Musas" (IX, 251). Un poeta agradece un regalo que le han hecho de hojas finas de papiro y de plumas, añadiendo que lo único que le falta es la tinta (IX, 350); otro alaba a la naturaleza por haber inventado los instrumentos de escribir, que unen a los amigos por mucho que los separe la distancia (IX, 401). Hay copistas profesionales que piden que se considere su obra con benevolencia y que se quejan al final de que les duelen los miembros y los ojos; y el filólogo erudito que ha entregado al público una edición revisada de Homero se da a conocer al lector (XV, 36-38).

Un género especial de epigrama es el que sirve de inscripción a una ofrenda. Así, los que acompañan a los exvotos ofrecidos a alguno de los dioses después de una enfermedad, o después de haber escapado de un peligro, o bien al despedirse para siempre del trabajo que se ha desempeñado durante toda la vida; el artesano deja entonces en el santuario sus herramientas. Es ésta una forma muy querida de los poetas; todo un libro de la *Antología* contiene epigramas de ofrendas. Algunos de ellos están puestos en boca de copistas; así, un viejo escriba entrega a Hermes su lápiz, su regla, su tintero, su cálamo, su cortaplumas (VI, 63-68 y 295). Es un tema sobre el cual existen muchas variaciones. Ello se explica tal vez por la especial importancia y el extra-

[5] Se llama σελίς la hoja escrita de un libro; más tarde se aplica el término al libro mismo; así, la *Ilíada* y la *Odisea* se designan como δισσαὶ σελίδες en la *Vida de Homero* del pseudo Plutarco; la palabra acaba por aplicarse al conjunto de una literatura. El término latino *pagina* tiene una evolución semántica parecida. En San Jerónimo (*Epístola XXII*, 17) y en muchos autores más tardíos, *pagina sancta* significa 'la Sagrada Escritura'. Véanse más detalles en el artículo de J. de Ghellinck en *Mélanges A. Pelzer*, Lovaina, 1947, pp. 23 ss.

ordinario cultivo que tuvo el arte de la caligrafía en Bizancio a partir del siglo v, época en que se distinguió un emperador como Teodosio II († 450). El tema se prestaba además a alardes de virtuosismo; designar de manera "poética" los instrumentos de escribir (casi siempre se enumeran cinco o seis) exigía no escasa habilidad por parte del poeta.

Los ejemplos citados dan prueba de una nueva actitud vital frente al libro; así, es natural que en la tardía poesía griega cobren nueva vida las antiguas metáforas que comparaban a la "memoria" con la escritura. De un difunto se dice que queda inscrito en la "lápida" de los corazones humanos (VIII, 147). Finalmente, la vida misma se compara con un libro que se va desenrollando hasta el momento en que se pone bajo el texto el enroscado rasgo final, la "corónide" (XI, 41). Meleagro de Gádara, entre otros, empleó esta imagen en el epigrama (XII, 257) que sirve de colofón a su *Corona*, colección de epigramas propios y ajenos que dedicó a su admirado Diocles:

'Α πύματον καμπτῆρα καταγγέλλουσα κορωνίς,
ἑρκοῦρος γραπταῖς πιστότατα σελίνιν,
φαμὶ τὸν ἐκ πάντων ἠθροισμένον εἰς ἕνα μόχθον
ὑμνοθετῶν βύβλῳ τᾶδ' ἐνελιξάμενον
ἐκτελέσαι Μελέαγρον, ἀείμνηστον δὲ Διοκλεῖ
ἄνθεσι συμπλέξαι μουσοπόλον στέφανον.
Οὖλα δ' ἐγὼ καμφθεῖσα δρακοντείοις ἶσα νῶτοις,
σύνθρονος ἵδρυμαι τέρμασιν εὐμαθίας.

Yo, la corónide, anuncio la última vuelta del rollo,
fiel vigilante de las páginas escritas;
nombro a aquel que reunió en uno solo el trabajo de todos
en este libro de múltiples poemas:
es Meleagro, que ha entretejido una eterna corona
de poéticas flores para ceñir a Diocles;
y, semejante a una culebra de anillos curvados,
marco en este lugar el fin del docto libro.

También la cultura griega cristiana de la Roma oriental conservó en la poesía profana el lenguaje formal y metafórico del antiguo mundo pagano. Todavía en el siglo v florecen en el Oriente poetas tan admirables como Sinesio y Nonno, que escribieron a la vez obras paganas y obras cristianas. Es cierto que en el Occidente latino no faltan del todo figuras análogas, pero

los autores que mejor se prestarían a una comparación —por ejemplo Sidonio Apolinar— se encuentran en un nivel mucho más bajo.

Como los poetas de la *Antología* se mueven exclusivamente en el estrecho recinto del menudo arte lírico y de la artesanía poética, su "actividad vital" frente al libro se limita al mundo de la filología, de las bibliotecas, de la caligrafía, de la bibliofilia y de la bibliomanía. Al lado de esto aparece la especulación filosófica de un Plotino. Plotino echa mano de la escritura para establecer comparaciones que tienden a facilitar la comprensión de las cosas, no a producir un efecto literario; así, las estrellas son "como letras que siempre se escriben en el cielo, o como letras inmovibles que se han escrito de una vez por todas" (II, III; ed. H. F. Müller, Berlín, 1875, I, p. 93, 8). El movimiento de los astros contribuye a la conservación del mundo, y tiene además otra función: "Cuando los vemos como letras (γράμματα), aquel que conoce ese alfabeto (γραμματική) lee en ellos el futuro, de acuerdo con las figuras que forman." Plotino dice del adivino que su arte consiste en "leer las letras de la naturaleza, que revelan un orden y una regla" (III, I, 6: *ed. cit.*, I, p. 167, 30; III, III, 6: I, p. 199, 12). Volveremos a encontrar estas ideas cuando hablemos del "libro de la naturaleza".

La Antigüedad pagana tuvo también, en su fase final y religiosa, la idea del carácter sagrado y salutífero del libro. En esa época los poemas homéricos se habían convertido en "libros sagrados del paganismo". Los neoplatónicos citan versos de Homero en apoyo de sus especulaciones, tal como los Padres de la Iglesia citan versículos de la Biblia.[6] Proclo invoca a las Musas que con las inmaculadas bendiciones de "los libros, despertadores de almas", purifican a los espíritus presos de las cosas terrenales *(Himno III, 2 ss.)*. En un himno dirigido a todos los dioses (IV, *5 ss.)* pide a los "poderosos salvadores" que lo alumbren con los "santísimos libros". En los *Dionysiaca* de Nonno son frecuentes las metáforas tradicionales de la escritura; así, las estrellas "escriben un incendio en el aire" (II, 192). Este gigantesco poema menciona asimismo la creación de la escritura; Cadmo, leemos en un pasaje (IV, 259-269),

[6] Véase Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942, p. 8.

a la Hélade entera
trajo dones sonoros y sabios, pues creó instrumentos
aptos para los sonidos del habla: las consonantes
y las vocales entretejió en sucesión harmoniosa,
y moldeó los signos del elocuente silencio.[7]
En su patria aprendió los misterios de este arte divino;
y cuando Agenor, habitante de Menfis, fundaba
a Tebas, la de cien puertas, él trajo las ciencias egipcias;
nutrido en la leche secreta [8] de los libros sagrados,
grabó, con mano ondulante, caracteres oblicuos
y letras redondas.

En Nonno figura también una variante del concepto "libro del destino": el espíritu primigenio (ἀρχέγονος φρήν) ha escrito en tablas, con letra roja, la historia futura del mundo (XII, 29-113, en especial 67-68). Vemos, pues, que en los últimos siglos de la poesía griega el espíritu llega a una unión cada vez más estrecha con el libro y con el mundo de los libros.

§ 3. Roma

En su período de florecimiento, la literatura romana se sirvió muy poco de metáforas del libro. Es cierto, sin embargo, que en un principio el florecimiento que se manifestó en la época de Sila trajo consigo la fértil influencia de la literatura y de la cultura alejandrino-helenísticas. Con el goce de la forma cuidada despertó también el gusto por el libro hermoso. Es significativo el célebre poema en que Catulo dedica la colección de sus poesías a su amigo y coterráneo Cornelio Nepote:

Quoi dono lepidum nouum libellum
arida modo pumice expolitum?
Corneli, tibi; namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas,
iam tum cum ausus es unus Italorum
omne aeuum tribus explicare cartis [9]
doctis, Iupiter, et laboriosis...

[7] Este *oxymoron* es muy frecuente en Calderón ("retórico silencio").

[8] Véase F. Dornseiff, *Das Alphabet...*, *op. cit.*, pp. 18-19.

[9] *Carta* "designa el papiro preparado para escribir, y de ahí el rollo que por regla general abarca un libro" (W. Kroll). La palabra también se aplicará más tarde al pergamino *(membrana)*, como ocurre en Ausonio.

¿A quién daré este libro hermoso y nuevo,
con pómez árida recién pulido?
A ti, Cornelio, porque tú solías
juzgar de algún valor mis pasatiempos
desde que osaste, solo en toda Italia,
narrar todo el pasado[10] en tres papiros
doctos ¡por Júpiter! y laboriosos...

Este poema es netamente alejandrino, no sólo por la asociación de la poesía con el arte de la escritura y con el libro, sino también a causa de la admiración que se expresa por el trabajo erudito. Cicerón, Virgilio y Horacio, por su parte, hicieron que el interés de la cultura romana se volviera hacia la época de florecimiento de la antigua Grecia. Surgió entonces un ideal clasicista del arte que casi condenó a la desaparición las metáforas del libro; son rarísimas en el caudal de imágenes de la poesía durante la era de Augusto. La metáfora horaciana *mors ultima linea rerum est (Epístolas*, I, XVI, 79) no se refiere a la línea escrita, sino a la raya del estadio donde comenzaban y terminaban las carreras. Sólo en Marcial vuelven a aparecer el libro y la escritura. El libro décimocuarto y último de sus epigramas lleva el título de *Apophoreta*, regalos que reciben los invitados en un banquete, para llevárselos consigo;[11] hay un dístico para cada regalo; en la lista figuran libros (epigramas 183-196), tablillas de escribir, modestas o lujosas, papel para escribir, estuches de estiletes, etc. En el siglo XII, que tuvo gran preferencia por Marcial, volveremos a encontrarnos con estos temas.

Durante los siglos II y III, la poesía romana desaparece casi por completo. El florecimiento tardío del siglo IV producirá después dos personalidades enteramente diversas: Ausonio y Claudiano. A pesar de su gracioso *Mosella* y de los versitos sobre Bísula, la muchacha sueva, con su introducción tan laboriosamente pulida y adornada, Ausonio no pasa de ser un desabrido maestro de escuela; respiramos en sus obras la atmósfera polvosa de las bibliotecas. Le parece un gran hallazgo poético llamar a las letras "hijas morenillas de Cadmo" *(Epístolas*, XIV, 74; XV, 52), y en un poema (XIX, I, *In chartam)* se dirige a su hoja de escribir. ¡Qué distinto es Claudiano! Poeta de genial talento verbal, inyecta sus-

[10] Nepote había escrito una historia universal.
[11] Es, como se sabe, el modelo que siguieron Schiller y Goethe en sus *Xenien*.

tancia griega tardía y egipcia en la poderosa corriente de sus poemas políticos; los más ambiciosos de ellos están dedicados a la alabanza del germano-romano Estilicón. En Claudiano, las metáforas del libro no están, como en Ausonio, al servicio de aburridos juegos de gramático, sino que contribuyen a crear el homenaje del panegírico: las estrellas escriben el nombre del cónsul Estilicón en los anales del cielo: *scribunt aetheriis Stilichonem sidera fastis (De consulatu Stilichonis, II*, 476). Esta idea se repetirá y ampliará más tarde, sobre todo en los siglos XVI y XVII.

En la prosa de la tardía latinidad encontramos una nueva metáfora, el *album*. Originalmente, el *album* era la tabla blanca que se empleaba para los avisos oficiales; después pasó a significar el índice de dignatarios (de senadores, por ejemplo); en Apuleyo (*Metamorphosis*, ed. Helm, col. Teubner, Leipzig, 1905-1910, p. 145, 25), Júpiter inaugura un concilio de dioses [12] con las palabras: *dei conscripti Musarum albo*.

También la idea del "libro de la historia" en el cual queda registrado un nombre (a veces "con letras de oro") debe tener raíces antiguas. No he logrado aclarar del todo el origen de esta metáfora. Hay por lo menos un antecedente antiguo: Heródoto (I, LXXXII) refiere la historia del espartano Otríades, que salió vencedor en la batalla de los trescientos espartanos contra los trescientos argivos trabada en Tirea, y que después se suicidó porque se avergonzaba de regresar solo a Esparta, puesto que todos sus compañeros habían sucumbido. Ahora bien, en la tardía Antigüedad se añade que Otríades escribió su victoria con su propia sangre sobre los despojos enemigos (*AP*, VII, 526; Luciano, ed. Jacobitz, col. Teubner, Leipzig, 1874, I, p. 222); Otríades se convirtió en tema muy popular de las declamaciones retóricas.[13] La Victoria de Brescia escribe en un escudo la historia de una guerra victoriosa.[14] La idea alcanza proporciones monumentales en la Columna de Trajano. Carcopino dice lo siguiente acerca de la basílica Ulpia:

[12] Sobre este tema, véase O. Weinreich, *Senecas Apolocyntosis*, 1928, pp. 84 *ss.*

[13] Franz Joseph Brecht, *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, Leipzig, 1930, p. 16.

[14] Este motivo es frecuente también en las monedas. Cf. Max Bernhard, *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, Halle, 1926, I, p. 102; II, pp. 2 y 6.

Se encontraba tres escalones más abajo que las bibliotecas circundantes; y la columna historiada que se interponía entre ellas..., y cuyo modelo nadie ha logrado descubrir hasta ahora, debe interpretarse sin duda... como la realización original, por el arquitecto Apolodoro de Damasco, de una idea personal del emperador: al erigirla en medio de la ciudad de los libros, Trajano quiso seguramente desenrollar, en las espirales que la revisten, los dos volúmenes que trazaban sobre el mármol sus hazañas guerreras, y exaltar hasta el cielo su fuerza y su prudencia.

§ 4. La Biblia

Con el advenimiento del cristianismo, el libro alcanzó su máxima glorificación. El cristianismo fué una religión del libro sagrado; Cristo es el único Dios a quien se representa en el arte antiguo con un rollo de papel en la mano.[15] Desde sus comienzos, la religión cristiana produjo incontables escrituras sagradas, y siguió produciéndolas en toda su primera época: documentos de la fe como los evangelios, las cartas de los apóstoles y los apocalipsis; actas de los mártires; vidas de santos, libros litúrgicos...

Ya el Antiguo Testamento contenía gran número de metáforas del libro. Las tablas de la ley están "escritas con el dedo de Dios" (Éxodo, XXXI, 18). En una visión escatológica se dice que "plegarse han los cielos como un libro": *complicabuntur sicut liber caeli* (Isaías, XXXIV, 4); de aquí proviene el *caelum recessit sicut liber inuolutus* del Apocalipsis, VI, 14. El Salmista comienza una canción solemne con las palabras: *lingua mea calamus scribae uelociter scribentis* (Salmo XLIV, 2): "Mi lengua es pluma de escribiente muy ligero". El Antiguo Testamento conoce también el "libro de la vida" escrito por Dios (Éxodo, XXXII, 32; Salmo LXVIII, 29; Salmo CXXXVIII, 16, de donde pasa la idea al Apocalipsis, III, 5, etc.). El profeta recibe órdenes divinas: *scribe hoc ob monimentum in libro* (Éxodo, XVII, 14), o bien: *Sume tibi librum grandem, et scribe in eo stylo hominis* (Isaías, VIII, 1). Job ansía que su protestación de inocencia estuviera escrita e inscrita para siempre: *Quis mihi tribuat ut scri-*

[15] Theodor Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig, 1907, y T. Michels, en *Oriens Christianus*, 1932, pp. 138-139. En el arte etrusco hay dioses a quienes se representa en el acto de escribir. Cf. F. Messerschmidt en *Archiv für Religionswissenschaft*, 1931, pp. 60 *ss.*

bantur sermones mei? Quis mihi det ut exarentur in libro stylo ferreo et plumbi lamina[16] *uel celte*[17] *sculpantur in cilice?* (XIX, 23-24). El pecado de Judá "escrito está con cincel de hierro y punta de diamante: esculpido está en la tabla de su corazón": *stylo ferreo in ungue adamantino, exaratum super latitudinem cordis eorum* (Jeremías, XVII, 1). En varios lugares del primer libro de los Macabeos (VIII, 22; XIV, 18, 26, 48) se habla de documentos oficiales, romanos y judíos, escritos en planchas de bronce.

En el Nuevo Testamento, San Lucas nos muestra a Jesús, de doce años de edad, en medio de los doctores en el templo, y después a Cristo resucitado, cuando "abría las Escrituras" a los discípulos de Emaús. San Juan (VIII, 6) dice que Cristo escribía en tierra con el dedo. San Pablo compara a la comunidad cristiana de Corinto con una carta: *epistola estis Christi... scripta non atramento, sed spiritu Dei uiui; non in tabulis lapideis, sed in tabulis cordis carnalibus* (II Corintios, III, 3). Finalmente, el destino del alma en el mundo de la eternidad está escrito en los libros[18] (Apocalipsis, XX, 12-13).

Estos pasajes escogidos muestran la grandeza a que pueden llegar las metáforas religiosas del libro, en contraste con las puramente literarias que antes hemos visto (a medio camino entre ambas está el texto del Eclesiastés, XII, 9-12). Es característico de la Edad Media occidental el que ambos mundos, por distintos

[16] De este pasaje tomó la Edad Media la popular metáfora de la plancha de plomo. En un *rhythmus* satírico del año 996, Adalberón de Laón dice irónicamente:

Plumbi scribatur lamina,
ne transeat memoria.

Cf. Philipp August Becker, *Vom Kurzlied zum Epos*, Jena y Leipzig, 1940, pp. 50 *ss.* En la *Apocalypsis Goliae* (estr. 9) leemos:

Vidi quorumlibet inscripta nomina
tanquam in silice uel plumbi lamina.

En Roma se empleaban planchas de plomo al lado de las de bronce; cf. Hermann Dessau, *Lateinische Epigraphik*, Leipzig, 1925. Calderón *(Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, III, ed. Keil, II, p. 23 *b)* hace un juego conceptista a propósito de las láminas de plomo y de bronce.

[17] La *celtis* era un cincel para trabajar la piedra. El humanista alemán Konrad Celtis se apellidaba en realidad Pickel (= 'pico, piqueta').

[18] La idea de que Dios tiene en el cielo un libro en el cual se contienen nuestros pecados era ya familiar a los griegos del siglo v (Albrecht Dieterich, *Nekyia*, Leipzig, 1893, p. 126, nota).

que sean, no sólo se toquen, sino que se entrecrucen y se penetren mutuamente, lo mismo que la Iglesia y la escuela, la piedad y la erudición, el simbolismo y la gramática.

§ 5. La temprana Edad Media

En el umbral de los siglos de transición está el poeta español Prudencio (hacia el año 400 de nuestra era). En sus poemas sobre los mártires *(Peristephanon)* encontramos más de una imagen libresca y una constante "relación vital" con el mundo de los libros. Santa Eulalia compara las heridas que recibe de mano de sus verdugos con una escritura de púrpura [19] hecha para que se lea el nombre de Cristo (III, 136 *ss.)*. Un ángel anota la pasión del mártir San Román escribiendo cada una de sus heridas (X, 1121 *ss.)*; el mártir mismo es una *inscripta Christo pagina (ibid.*, 1119). El mártir Vicente, diácono de Zaragoza, se niega a entregar al juez los "libros secretos de su secta" con las palabras: "El fuego con que tú amenazas a las letras sagradas *(mysticis litteris)* te abrasará, con toda justicia, a ti mismo" (V, 181-188).[20] La escritura aparece también en el martirio de Casiano, el santo maestro de escuela, pero esta vez no en forma metafórica, sino de manera muy real: entregado a sus discípulos, éstos rompen las tablas de escribir sobre su cabeza y lo atraviesan con los estiletes; fué una víctima de su oficio (IX). También en sus demás obras suele subrayar Prudencio todo cuanto tiene relación con los libros sagrados y con los tesoros librescos (cf. *Peristephanon*, XIII, 7; *Apotheosis*, 376 y 594 *ss.)*.

La Antigüedad cristiana es, a la vez, la Iglesia de los mártires. El *Peristephanon* marca, en forma literaria, el término de esta era. Vista así, la metafórica del libro adquiere en Prudencio su sentido más profundo.[21] A la antigua Iglesia de los mártires

[19] En Bizancio la tinta de púrpura, *sacrum incaustum*, estaba reservada al emperador, y había un cubiculario especial encargado de ella. Es distinta de la pintura roja, el minio, que se empleaba en la escritura y en las iluminaciones medievales; cf. Wilhelm Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, 3ª ed., Leipzig, 1896, p. 248.

[20] El diácono estaba encargado de guardar los libros del culto. Así debe explicarse, según T. Klauser, el armario de los evangelios que se ve en el mosaico de San Lorenzo en la capilla fúnebre de Gala Placidia (Ravena). Sobre los antiguos armarios para libros cf. R. Keydell en el *Zentralblatt für das Bibliothekswesen*, LXII, 1948, p. 93.

[21] [María Rosa Lida de Malkiel, *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 121 y 129,

sigue después la Iglesia de los monjes. El monacato, que arraiga en el Occidente hacia el año 350, y al cual da forma y reglas definitivas San Benito después del año 500, señala la transición de la Antigüedad cristiana a la Edad Media cristiana. Una de las tareas del monacato fué transmitir las verdades de la fe, la historia cristiana y además la ciencia, tanto la profana como la sagrada. El monacato se convirtió así en transmisor principal —y, desde el siglo VIII, único— de la escritura y del libro. En los siglos VI y VII seguía aún viva la antigua cultura profana en el reino de los visigodos y de los merovingios, y más aún en el ostrogodo. En la colección de cartas y decretos oficiales que escribió Casiodoro para los reyes ostrogodos hay una carta dirigida a un escriba (*Variae*, XII, 21; *MGH*, *Auctor. antiquiss.*, XII, pp. 377-378) que revela claramente la dignidad en que se tenía ese oficio y lo importante que era para el estado, para la administración y para la justicia.

El monacato oriental penetra en la Galia a partir del siglo IV. Los biógrafos de San Martín (Sulpicio Severo, XIII, 3-9, y de ahí Paulino de Périgueux, II, 119 *ss.*) afirman que el único arte que el santo permitía a sus monjes era el de la escritura, que ejercitaba a la vez el espíritu, los ojos y las manos, favoreciendo de ese modo la concentración. Pero los trastornos de la época merovingia no hacen de Francia un terreno propicio para que florezca la cultura del espíritu; ésta brilla con más puros destellos en los países marginales del Occidente, los países del Atlántico: España, Irlanda, Britania.

El primer libro de las *Etimologías* de San Isidoro estudia la primera de las siete artes, la gramática, y ahí trata también (cap. III) todo lo que hay de importante acerca de las letras; éstas son "signos" de las cosas, y "tienen tal fuerza, que nos hacen oír, sin voz, el habla de los ausentes". De algunas letras dice el santo que tienen significado místico,[22] adoptando y transmitiendo así una concepción mágico-mística de los elementos mismos de la escritura. Este hecho será de gran importancia para la posteri-

---

notas 28 y 29, señala en diversos autores —Plauto, Aquiles Tacio, Ammiano Marcelino y el hispanoárabe Abú Ishak de Elvira (siglo XI)— metáforas semejantes a las de Prudencio.]

[22] Otro tipo de mística de las letras es el que representó en el Sur de Francia el extravagante gramático Virgilio Marón, influido por la Cábala. Cf. sus *Epitomae*, ed. Tardi, París, 1928, p. 41.

dad, como lo serán también las disquisiciones del obispo sevillano sobre la escritura y los libros. El sexto libro de las *Etimologías* comienza con un examen de la Biblia, de sus libros, sus autores, y estudia en seguida las bibliotecas entre los judíos, los griegos, los romanos, los cristianos; se habla acerca de los escritores fecundos,[23] de los géneros literarios, de los materiales en que se escribe, de los libros, de los utensilios para escribir. Al final hay varios capítulos sobre la liturgia, la cronología y la historia de la Iglesia. Entre los utensilios para escribir menciona San Isidoro el cálamo *(calamus)* y la pluma *(pinna,* doblete de *penna).* La pluma, con la hendidura que tiene en la punta, representa una unidad que se resuelve en dualismo, símbolo [24] del Verbo divino, del Logos, que se manifiesta en el dualismo del Antiguo y del Nuevo Testamento y cuyo sacramento se derrama en la sangre de la Pasión *(Etimologías,* VI, XIV, 3).

San Isidoro dice además que los romanos escribían en tablas enceradas, primero con un estilo de hierro y después con un estilo de hueso; en prueba de ello cita un verso de una comedia perdida de Atta, poeta de quien no conocemos más que el nombre *(Etimologías,* VI, IX, 2):

...uertamus uomerem
in cera mucroneque aremus osseo,

es decir, "volvamos la reja del arado sobre la cera y aremos con punta de hueso". San Isidoro afirma también que los "antiguos" hacían las líneas como el labrador el surco *(Etimologías,* VI, XIV, 71), esto es, que escribían con un procedimiento "sulciforme".[25] La metáfora "reja del arado" por 'estilo' *(uomer* por *stilus)* no se lee, que yo sepa, en ninguna otra obra de la literatura romana; sí se encuentra, en cambio, en poetas medievales, que deben haberla tomado de San Isidoro. La comparación que está en la base de esta metáfora es, por supuesto, más antigua. Ya

23 VI, 6: *Qui multa scripserunt.* La admiración por la fecundidad en el escribir es típicamente española. "Polígrafo" es todavía hoy en España un calificativo encomiástico, que significa más o menos 'erudito de conocimientos universales'; en Francia, en cambio, *polygraphe* es expresión de desdén.

24 Según Casiodoro *(PL,* LXX, col. 1145 A), el hecho de que escribamos con tres dedos es símbolo de la Trinidad.

25 En griego βουστροφηδόν, palabra que alude a las vueltas que da el buey al arar.

Platón, como hemos visto, comparaba el cultivo del campo con la escritura; los romanos, por su parte, rara vez emplearon el concepto de *arare* como metáfora de la acción de escribir, pero el compuesto *exarare* ('arrancar con el arado') sí era frecuente, aunque ya no parece haberse tomado por expresión figurada; significaba sencillamente 'anotar', 'redactar'. No encuentro la metáfora "surco" para la línea escrita antes de Prudencio *(Peristephanon*, IX, 52; IV, 119; *Apotheosis*, 596). Los dos pasajes de San Isidoro que hemos citado debieron hacer que la comparación pasara a la conciencia de los escribas medievales y se convirtiera en patrimonio permanente; así, el pergamino es el terreno labrantío, y el copista conoce el arte de "hendir los campos de los libros": *bibliales... proscindere campos (Poetae*, I, p. 93, 5), y sabe que el emperador Carlos no tolera las "zarzas", es decir, las erratas de escritura, como nos lo muestra cierta apostilla que se lee en un códice del siglo VIII *(Poetae*, I, pp. 89-90).

La metáfora "arar" por 'escribir' pasó de la literatura latina medieval a las literaturas en lengua vulgar. En un misal mozárabe del siglo VIII o IX, conservado en Verona, se descubrieron en 1924 las siguientes palabras: *Se pareva boves alba pratalia araba et albo versorio teneba et negro semen seminaba*,[26] esto es: "Aguijoneaba a los bueyes, araba campos blancos y sostenía un arado blanco y sembraba una semilla negra". Cambiando las formas y el orden de las palabras, se intentó sacar de esto una cuarteta rimada en italiano antiguo, y se presentó como valioso testimonio de poesía bucólica popular. En realidad, nos encontramos ante una formulilla de copista, cuyo origen es culto; los campos blancos son las páginas, el arado blanco es la pluma, la semilla negra la tinta. Los ejemplos que hemos citado de Platón, de San Isidoro, de Prudencio y de la poesía carolingia aclaran las imágenes de esta formulilla. Una vez más, el fantasma de la "poesía popular" ha descaminado a los investigadores. También el *Labrador de Bohemia*, esa solitaria obra maestra del final de la Edad Media alemana, estudiada a lo largo de varias décadas por Konrad Burdach, compara la acción de escribir con la de arar. El capítulo III de la obra comienza: *Ich bins genannt ein ackerman, von vogelwat ist mein pflug*, "A mí me llaman labrador, de plumaje

[26] Véase G. Lazzeri, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milán, 1942, pp. 1 *ss.*

es mi arado"; Burdach reconoció en *vogelwat* 'vestido de ave', 'plumaje' una "designación, en forma de acertijo, de la pluma de escribir", pero quiso ver en la palabra *ackerman* una expresión de la *Pflügermystik*, y se esforzó por demostrarlo con minuciosa erudición. Arthur Hübner [27] dió con el verdadero sentido: "*La pluma es mi arado* es una fórmula de copista, conocida desde mucho tiempo atrás"; yo quisiera añadir que la frase se remonta a la Edad Media latina.

La poesía carolingia ofrece muchos testimonios del nuevo cultivo de la escritura. Se nos conserva una serie de inscripciones en verso compuestas por Alcuino para las distintas dependencias de un monasterio. Hay entre ellas un poemita destinado al taller en que escribían los monjes (*Poetae*, I, p. 320), en el cual leemos que el copista debe mostrarse grave y digno en el trato y en el habla, porque así lo exige la santidad de los libros que se han de copiar, y también porque ello es necesario para la correcta reproducción del texto y de su puntuación; escribir no es sólo labor más noble que el cultivo de la tierra, sino que además contribuye a la salvación del alma. Tenemos aquí, *in nuce*, una verdadera caracterización ideal del *clericus* de la Edad Media.

Una de las fases de la escritura es el dictado, y esta actividad llega a pasar asimismo al lenguaje metafórico. Dios es el *dictator*, y los santos varones copian sus palabras (Alcuino, en *Poetae*, I, p. 285, núm. LXVI, 4; p. 288, 15). Parafraseando ideas del Antiguo Testamento, Rabano Mauro (*Poetae*, II, p. 186, núm. XXI, 11) afirma que la escritura es sagrada, entre otras cosas, porque Dios se sirvió de ella al grabar las tablas de los mandamientos. En un poema dirigido al abad Hattón de Fulda, Rabano Mauro explica la primacía filosófica y moral de la escritura sobre la pintura. En su *Liber de laudibus sanctae crucis* combina ambas artes; la obra consta de veintiocho poemas de figuras (*technopaignia*), esto es, composiciones métricas que, por su disposición y por los diversos colores de las tintas empleadas, representan cierto número de figuras, por ejemplo una cruz. Además, la obra está adornada con ilustraciones; hay dos escenas en que se representa la dedicatoria de un poema, hay un retrato de Ludovico

[27] *Kleine Schriften zur deutschen Philologie*, Berlín, 1940, pp. 205-206.

Pío y otro del propio autor, colocado bajo una cruz que surge de entre la constelación de letras.[28] Rabano Mauro se inspiró en los poemas de figuras de Optaciano Porfirio (poeta de la época de Constantino), los cuales se remontan, a su vez, a los *technopaignia* de la poesía alejandrina. De este modo, el ejercicio artístico carolingio se halla aún bajo el influjo de la tardía Antigüedad. En centros culturales como Aquisgrán, Fulda o Ingelheim, la actitud vital frente a la escritura es la misma que en Bizancio. También en Francia encontramos versos de encomio a la caligrafía y a los calígrafos (*Poetae*, I, pp. 92-93, y p. 589, 5-6), y hallamos igualmente adivinanzas cuya solución es "pluma", "tinta", "letras", "papel" (*Poetae*, I, p. 22, núm. IX, y p. 23, núm. XII; IV, p. 746; cf. Aldhelmo, *MGH, Auctor. antiquiss.*, XV, p. 124, núm. LIX, 3 *ss.*), esto es, pequeñas obras poéticas que toman su tema del terreno de la escritura. También hay versos de copistas (por ejemplo en *Poetae*, IV, pp. 402-403 y 1056-1072). Una de las metáforas es la línea de la escritura, de la cual se exige que sea derecha: *linea uitae sacrae* (*Poetae*, I, p. 42, estr. 15, donde se parafrasea un texto de la regla de San Benito); *linea karitatis* (*Poetae*, I, p. 80, 10), etc. La época carolingia nos ofrece, pues, muchas metáforas, pero no metáforas nuevas; es una época de mera recepción, con escasa independencia espiritual: son los años de escuela, severos y monacales, del espíritu occidental.

§ 6. La alta Edad Media

El humanismo del siglo XII, como todo verdadero humanismo, se deleita a la vez en el mundo y en el libro. Ve reflejada la riqueza del mundo y de la vida en los tesoros y manantiales de la tradición literaria, de su adopción, desarrollo, transmutación. De ahí surgirá una nueva serie de metáforas del libro, que, como las de la escritura, serán ahora más variadas y audaces. Daré unos ejemplos de la poesía latina de los siglos XII y XIII, y en seguida de la literatura teológica y filosófica.

Hemos visto que Prudencio comparaba las heridas de los mártires con una escritura de púrpura. Esta imagen reaparece ahora en forma manierista. En los libros manuscritos de la Edad Me-

[28] Véase la reproducción de estas figuras en J. Prochno, *Das Schreiber- und das Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei*, 1929, pp. 11 *ss.*

dia se empleaba mucho la pintura roja, tanto para colorear los ornamentos como para que pudiera distinguirse más claramente el contenido. Casi siempre, el título del libro y las capitulares de las secciones más importantes se escribían en rojo. Lo escrito de este modo se llamaba *rubrica*, y como pintura roja se empleaba el minio. Había, por lo común, un copista especial *(rubricator, miniator)* que tenía a su cargo las partes hechas en rojo;[29] su actividad —*rubricare*— servía de metáfora para la sangre derramada por los mártires; así, Pedro el Venerable apostrofa a San Cipriano de Cartago, doctor de la Iglesia y mártir († 258), con las palabras *(PL*, CLXXXIX, 1009 D):

Iungeris his uerbo, praecellis sanguine sacro,
quo melius solito Punica terra rubet,
quam tua multorum rubricauit lingua cruore,
quos monuit uitam perdere morte pia.[30]

En Calderón volveremos a encontrar esta metáfora, que, como tantas otras, pasó al Siglo de Oro español por intermedio del manierismo de la literatura latina medieval.

Alain de Lille desarrolló con gran abundancia las metáforas de la escritura. La Naturaleza, después de explicar la teoría del amor sexual *(cupidinariae artis theorica)*, añade: "mediante el libro de la experiencia *(per librum experientiae)* podrás aprender la práctica".[31]

La comparación del rostro humano con un libro en el cual pueden leerse las ideas, comparación que figura ya en Alain de

29 "De las letras rojas o resaltadas con líneas rojas surgió toda una rica rama del arte, que se designaba con el verbo *miniare*... A menudo se aplica el término *minium* a las capitulares adornadas..., sin que se piense ya en el color rojo." Wattenbach, *op. cit.*, pp. 346 *ss.* Joinville, en su vida de San Luis, toma de la iluminación de libros una hermosa metáfora: *Et ainsi comme l'écrivain qui a fait son livre, qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina ledit roy son royaume.*

30 "Te unes a ellos por la palabra, y sobresales por la sagrada sangre que tiñó de rojo, como nunca antes, la tierra africana: gracias a tu lengua, la sangre de muchos rubricó a esta tierra, pues tú les persuadiste a perder la vida en una santa muerte."

31 *SP*, II, p. 474. La Naturaleza escribe en el papel del espíritu de Alain de Lille: *chartulae tuae mentis (ibid.*, p. 481). La procreación como *scriptura: ibid.*, p. 475. La vestidura de la Retórica es un libro: *hic uelut in libro legitur (ibid.*, p. 315). Lo mismo el rostro humano: *ibid.*, p. 319. Esto llega a convertirse en verdadero manierismo en Juan de Hanville, el cual dice que los labios de una joven hermosa han sido miniados por la naturaleza *(SP*, I, p. 255) y que sus pantorrillas recuerdan la tersa página de un libro *(ibid.*, p. 259). Gervasio de Melkley aplica esta comparación al rostro (Faral, *Les arts poétiques*, p. 332, 35 *ss.)*, y da un giro obsceno a las metáforas del libro *(Studi Medievali*, IX, 1936, p. 106). Cf. *litteras discere* = *uoluptate frui* (Plauto, *Truculentus*, IV, II, 26), y *Las mil y una noches*, noche 971.

Lille, reaparece en la conocidísima elegía de Enrique de Settimello (ed. Mari, Padua, 1926, versos 73 *ss.)*:

Nam facies habitum mentis studiumque fatetur,
mensque quod intus agit, nuntiat illa foris;
internique status liber est et pagina uultus.[32]

El mismo poeta emplea metáforas de la escritura para llorar sus cuitas *(ed. cit.*, pp. 235-236):

Pagina sit caelum, sint frondes scriba, sit unda
incaustrum: mala non nostra referre queant.[33]

Un epitafio que podría ser de Pedro Riga, escrito en esa misma época, comienza con los siguientes versos *(PL*, CLXXI, col. 1394 c):

Quem studio morum Naturae pinxerat unguis,
incausto tinguit Mors inimica suo.

Esto es, la Naturaleza creó a un hombre admirable, y sus manos lo pintaron de hermosas cualidades morales, pero la Muerte hostil lo tiñó con su tinta. Era común en la literatura de la Edad Media representar a las personas y a los seres personificados con letras en sus vestiduras; la Filosofía, matrona que se aparece a Boecio en la prisión para consolarlo, lleva dos letras griegas, una Π (= *praxis)* y una Θ (= *theoria)*, escritas en su manto. Ya hemos visto cómo Alain de Lille compara el vestido de la Retórica con un libro. Finalmente, en una visión *(Apocalypsis Goliae)*, Pitágoras, representante de toda la ciencia escolar, se aparece a un poeta desconocido convertido en libro; en su frente brilla la astrología, la gramática domina sus dientes, de su lengua se levanta la retórica, de sus labios brota la lógica, etc., las artes mecánicas figuran inscritas en su espalda, y en su mano derecha hay un letrero que dice: *Dux ego preuius, et tu me sequere.*

En el mismo siglo XII florece un ameno poeta, Baudri de Bourgueil, que en varias composiciones manifiesta su amor por

[32] "Pues la cara expresa la disposición del alma y sus intereses, y manifiesta exteriormente lo que se desarrolla en el interior del espíritu; el rostro es libro y página de las condiciones internas."

[33] "Si el cielo fuera una hoja de papel, las frondas un copista y las aguas tinta, no podrían, sin embargo, expresar mis sufrimientos." Sobre la fórmula "y si el cielo fuera de papel", cf. Reinhold Köhler, *Kleinere Schriften*, ed. Bolte, Weimar, 1900, III, p. 296.

el arte de la escritura. Si Ausonio se había dirigido en un poema a la hoja de escribir, Baudri va aún más lejos, y dedica cierto número de poesías a su tablilla de escribir *(tabulae)*, o, para ser más exactos, a su libreta de apuntes hecha de tablillas enceradas. El poeta posee varias libretas de este tipo. En el núm. 47 de sus composiciones (ed. Abrahams, París, 1926) describe un ejemplar especialmente hermoso, que consta de ocho tablillas, de manera que tiene catorce superficies en que escribir (en las caras exteriores del principio y del fin no se escribe); las tablillas son de tamaño muy pequeño, pero muy práctico; si se escribe horizontalmente, pueden caber seis hexámetros en cada página; las superficies están cubiertas de cera verde, color más apacible para los ojos, y el artesano *(tabularius)* que fabricó este objeto era un verdadero artista; ojalá que una tejedora confeccionara un saquito para guardar el librillo de madera. En otra poesía *(ed. cit.*, núm. 234), Baudri anuncia a sus *tabulae* que va a ponerles una nueva capa de cera y nuevas correas. Otras veces, el poeta da las gracias por las *tabulae* que le han regalado (núm. 206), o él mismo regala unas (núm. 210), o se lamenta de que se le ha quebrado un estilo (núm. 154). En poemas dirigidos a su copista le da indicaciones para la ejecución de las capitulares coloreadas (núm. 146) o le pide que apresure su trabajo (núm. 44). En alguna ocasión, se dirige a su libro comentando su presentación tipográfica (núm. 36, versos 95 *ss.)*. De su actitud vital para con la caligrafía [34] nace, en fin, una nueva metáfora; en una epístola pide a un amigo —como sucede tan a menudo en la Edad Media— que le corrija su obra, y lo hace en estos términos (núm. 2, versos 47-48):

Tu quoque sis titulus, tu littera sis capitalis,
tu castigator codicis esto mei.[35]

Es evidente la comunidad de temas entre Baudri por una parte y la *Antología griega* y Marcial por la otra. La poesía de Baudri es humanismo de biblioteca, está destinada a ser leída, no a ser cantada.

[34] Como ejemplo paralelo, véase Propercio, III, XXIII. En cuanto a la ornamentación del libro, cf. también Sidonio Apolinar, *Epistolae*, III, VIII, 5.

[35] "Sé tú el título, sé tú la letra capitular, sé tú el corrector de mi manuscrito."

Al lado de ella existe, sin embargo, la "lírica goliardesca", rimada y cantada. La sátira, el escarnio, la censura, o bien la solicitación amorosa, la vida regalada, el sentimentalismo, tales son los temas de esta poesía, contenida principalmente en la rica colección de los *Carmina Burana*. Aquí las metáforas cultas del libro pasan a segundo plano, aunque no desaparecen del todo.[36] Las canciones son en su mayor parte obra de estudiantes, de discípulos de Minerva que además rinden culto a Venus. Las desdichas del amor son, para ellos, una lectura ("lección") en el libro de la tristeza:

Si de more
cum honore
lete uiuerem,
nec meroris
nec doloris
librum legerem.

La poesía profana latina dejó atrás hacia 1220 su punto culminante; pero la poesía religiosa desplegó en el siglo XIII algunas de sus flores más esplendorosas, entre ellas el *Dies irae* de Tomás de Celano. En este himno aparece una vez más el libro, en la sobrecogedora descripción del Día del Juicio:

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.

Es el libro del juicio final, el libro del Apocalipsis; pero además debe haber aquí una reminiscencia de las palabras de Malaquías, III, 16: *attendit Dominus, et audiuit, et scriptus liber monumenti coram eo timentibus Dominum*... Estas ideas dominan en la Edad Media cristiana y encuentran también expresión en las artes plásticas. Son frecuentes las representaciones de un ángel que escribe las buenas acciones de un hombre mientras el demonio registra las malas. "Así —decía Wilhelm Wackernagel hace ya casi un siglo— vemos a ambos en escudos de piedra, a uno y otro lado del portal románico de la catedral de Bonn, sentados en actitud de escribir en una hoja de papel que sostienen en sus rodillas".[37]

[36] Cf. la *editio princeps* de J. A. Schmeller, Stuttgart, 1847, p. 76, núm. CXCVII, estr. 4, y p. 251.

[37] *ZfdA*, VI, pp. 149 *ss*. Cf. también Paul Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Bonn*, Düsseldorf, 1905, p. 78.

Acabamos de hablar de una catedral románica. ¿Qué cosas se oían en las iglesias de esta época durante el sermón dominical? Lo sabemos gracias a las muchas *artes praedicandi* y colecciones de sermones. En su tratadito sobre la composición de un sermón, Guiberto de Nogent († 1121) aconseja a los predicadores que, después de la Sagrada Escritura, se sirvan de su propia experiencia psicológica y moral, lo cual será fácilmente comprensible a todo hombre, puesto que en su propio espíritu podrá leer, como en un libro, las mismas cosas: *intra se ipsum quasi in libro scriptum attendat.*[38] A la Biblia y a la experiencia, continúa Guiberto, se añade una tercera fuente: en todas las cosas naturales pueden hallarse alusiones a las verdades de la religión; pero también es posible hallarlas en el mundo del libro. Un sermón atribuído a Hildeberto de Lavardin desarrolla como tema la frase *Audi, Israel, praecepta uitae; et scribe ea in corde tuo* (Deuteronomio, IV, 1); el predicador explica a sus oyentes cómo se hace un libro *(PL,* CLXXI, cols. 185 *ss.)*:

> Ante todo, el copista limpia el pergamino con la navaja, a fin de extirpar la grasa y la suciedad más evidente; en seguida quita con una piedra pómez los pelos y las hebras, pues, de no hacerlo así, lo escrito no serviría ni duraría; luego raya el pergamino, para que la letra quede derecha. Todo esto tendréis que hacerlo vosotros con vuestro corazón...

Hildeberto —o el autor de los sermones a él atribuídos— muestra cierta predilección por estas metáforas; se puede observar cómo, entre sus manos, las metáforas bíblicas del libro parecen desplegarse y multiplicarse; explicando la frase de Job (XXXI, 35) *librum scribat,* dice *(PL,* CLXXI, cols. 349 *ss.)* que la Biblia contiene cuatro libros —el *liber praedestinationis,* el *liber doctrinae,* el *liber scripturae corporalis* y el *liber conscientiae*—, y en seguida comenta varios otros pasajes del Antiguo Testamento referentes al libro.

Al comparar el corazón con un libro, Hildeberto repite una imagen prefigurada ya en la frase de San Pablo *tabulae carnales cordis* y adoptada por la primitiva poesía cristiana (por ejemplo San Paulino de Nola, ed. Hartel, Viena, 1894, I, p. 266); más

38 *PL,* CLVI, col. 26 c.

tarde se condensará en la frase "libro del corazón", como vemos en un florilegio tardío (*RF*, III, 1886, p. 297, núm. 164):

In libro cordis lege quicquid habes ibi sordis;
non legis hoc alibi tam bene sicut ibi.[39]

El sermón medieval suele utilizar también elementos de la enseñanza de la escritura. Desde el siglo XII, si es que no desde antes, era común enseñar el alfabeto en las escuelas escribiéndolo sobre una gran hoja de pergamino "extendida sobre una tabla de madera y quizá también clavada directamente en la pared"; esta costumbre dió lugar a una metáfora que encontramos en el cisterciense Odón de Cheriton († 1247): *Sicut enim carta, in qua scribitur doctrina paruulorum, quatuor clauis affigitur in postem, sic caro Christi extensa est in cruce... cuius quinque uulnera quasi quinque uocales pro nobis ad patrem per se sonant.*[40]

El misticismo cristocéntrico de un San Francisco de Asís no vacila tampoco en relacionar la escritura con lo sagrado. Tomás de Celano cuenta que el santo levantaba del suelo todo trozo de pergamino escrito, aun cuando fuera de una obra pagana; un discípulo le preguntó por qué hacía eso, y Francisco respondió: *Fili mi, litterae sunt ex quibus componitur gloriosissimum Dei nomen.*

§ 7. El libro de la Naturaleza

Uno de los lugares comunes favoritos del concepto popular de la historia consiste en decir que el Renacimiento se sacudió el polvo de los viejos pergaminos a fin de leer en el libro de la naturaleza o del mundo. Pero aun esta misma metáfora proviene de la Edad Media latina. Hemos visto ya cómo Alain de Lille habla del "libro de la experiencia"; cada creatura es, para él, un libro (*PL*, CCX, col. 579 A):

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est et speculum.

39 "Lee en el libro del corazón lo que en él tienes de suciedad; en ningún lugar mejor que allí podrás leer esas cosas."

40 "Porque así como la hoja de pergamino en que se escribe lo que han de aprender los niños se fija con cuatro clavos en un madero, así fué extendida en la cruz la carne de Cristo, ...cuyas cinco llagas, a semejanza de las cinco vocales, hablan por nosotros al Padre, sonando por sí solas." (Citado por B. Bischoff, en *Classical and Mediaeval Studies in Honor of E. K. Rand*, 1938, pp. 9-10.)

En autores más tardíos, sobre todo en el terreno de la oratoria sagrada, leemos, con idéntico sentido, frases como *scientia creaturarum* y *liber naturae*. El libro de la naturaleza, se afirmaba, debía inspirar a los predicadores tanto como la Biblia; la idea aparece todavía en Raimundo Sabunde († 1436), quien, por lo demás, se propasó al decir que quienes falsifican el libro de la naturaleza son peores herejes que quienes tergiversan las Escrituras —*scripturas sacras facile quis impia interpretatione subruere potest, sed nemo est tam execrandi dogmatis hereticus, qui naturae librum falsificare possit*—, frase que le valió la condena del Concilio de Trento. El "libro de las creaturas" fué también popular en la ascética y en la mística ortodoxas. Así, en la *Imitación de Cristo* (II, IV): *si rectum cor tuum esset, tunc omnis creatura speculum uitae et liber sanctae doctrinae esset*. Más tarde, en España, fray Luis de Granada (1504-1588) empleará en su *Símbolo de la fe* la expresión "filosofar en este gran libro de las criaturas", desarrollándola con elocuencia:

> ¿Qué es todo este mundo visible sino un grande y maravilloso libro que Vos, Señor, escribistes y ofrecistes a los ojos de todas las naciones...? ¿Qué serán luego todas las criaturas deste mundo, tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas y iluminadas que declaran bien el primor y la sabiduría de su autor...?
>
> Somos como los niños que, cuando les ponen un libro delante con algunas letras iluminadas y doradas, huélganse de estar mirándolas y jugando con ellas, y no leen lo que dicen ni tienen cuenta con lo que significan. Así nosotros..., habiéndonos puesto Vos delante este tan maravilloso libro de todo el universo para que por las criaturas dél, como por unas letras vivas, leyésemos y conosciésemos la excelencia del Criador..., no hacemos más que deleitarnos en la vista de cosas tan hermosas...[41]

También la filosofía recurre, desde el siglo XII, a metáforas del libro. Hugo de San Víctor integra el libro y la escritura dentro de su sistema; divide la historia del mundo en tres períodos: el de la *lex naturalis*, el de la *lex scripta* y el del *tempus gratiae* (*PL*, CLXXVI, cols. 32 B, 343, 347, 371); la creación y el Hombre-Dios son "libros" de Dios (*ibid.*, cols. 644 D *ss.*). Hugo de Folieto, a quien antes se solía confundir con Hugo de San Víctor, convierte la metáfora del libro en todo un sistema teológico en

[41] *Biblioteca de Autores Españoles*, VI, pp. 186-187.

miniatura. Hay, según él, cuatro libros de la vida: el primero se escribió en el paraíso, el segundo en el desierto, el tercero en el templo, el cuarto en la eternidad; el primero lo escribió Dios en el corazón humano, el segundo lo escribió Moisés en las tablas de la ley, el tercero lo escribió Jesucristo en la tierra, y el cuarto lo compuso la divina Providencia. El autor desarrolla estas ideas, y menciona entre otras cosas el "libro de la razón".[42]

También en escuelas filosóficas de muy distinta tendencia aparecen hacia esa época metáforas del libro. La especulación hermética y neoplatónica de Bernardo Silvestre enseña que en el espíritu de la divinidad, concebida en su obra como potencia femenina (Noys), está registrado todo el curso de la historia (recuérdese nuestro ejemplo de Nonno): *illic exarata supremi digito dispunctoris textus temporis, fatalis series, dispositio seculorum (De uniuersitate mundi*, p. 13, 160). El cielo está extendido como un libro cubierto de estampas *(ibid.*, pp. 33-34); todo lo terrestre está como prefigurado en un libro trascendental. También suele compararse con un libro el espíritu del hombre; así en Juan de Salisbury *(Policraticus*, I, p. 173); en el libro de nuestra razón están inscritas las imágenes de las cosas y las ideas divinas.

En el siglo XIII, San Buenaventura emplea la metáfora —en versión cautelosa— a fin de ilustrar su "ejemplarismo": *creatura mundi est quasi quidam liber in quo relucet... Trinitas fabricatrix (Breuiloquium*, II, cap. XII). Al lado del libro de las creaturas, San Buenaventura conoce también el *liber scripturae;* Dios quiere ser reconocido a través de ambos libros *(ibid.*, II, cap. V). En otro pasaje menciona el "doble libro del mundo", interior (la sabiduría eterna) y exterior (el mundo sensible): *Duplex est liber, unus scilicet scriptus intus, qui est Dei aeterna ars et sapientia, et alius scriptus foris, scilicet mundus sensibilis (ibid.*, II, cap. XI). El santo alude aquí a la frase bíblica (Ezequiel, II, 9; Apocalipsis, V, 1) *liber scriptus intus et foris.* La metáfora libresca no tiene en San Buenaventura una función lógica y univalente, sino que sirve para ilustrar ideas muy diversas; así, explica la caída de Eva diciendo que la primera mujer no se atuvo al "libro interior" de la razón, sino al exterior de la concupiscencia *(ibid.*, III, cap. III).

[42] *Cum aliquis cogitat quid agere debeat, et hoc rationaliter disponi, quasi in libro rationis legit (PL,* CLXXVI, col. 1170 c).

En el siglo XIV alemán, la idea de que el mundo es como un libro pasa a la literatura profana por obra de Conrado de Megenberg (1309-1374), el cual tradujo al alemán, en 1350, la enciclopedia del dominico Tomás de Cantimpré, *De naturis rerum* (escrita entre 1228 y 1244), poniéndole el título de "Libro de la naturaleza" *(Buch der Natur)*.[43]

Nicolás de Cusa adopta las metáforas de la filosofía medieval. Observa en algún lugar que ciertos santos concibieron el mundo como un libro escrito;[44] él, por su parte, dice que la creación es "representación del verbo interior" *(interni uerbi ostensio)*.[45] Las cosas sensibles son, según él, "libros" de que Dios, maestro de la verdad, se sirve para manifestarse a nosotros.[46] En un debate entre un letrado y un lego, éste resulta ser más sabio porque sus conocimientos no provienen de los libros de escuela, sino de los "libros de Dios", que Él "escribió con su propio dedo"; estos libros "se encuentran en todas partes", y "por lo tanto también en este mercado".[47] Nicolás de Cusa llama además "libro" al entendimiento humano: *Mens uero est ut liber intellectualis, in se ipso et omnibus intentionem scribentis uidens.*[48]

Así, pues, la idea de que el mundo o la naturaleza son como un libro pasó a la oratoria sagrada, en seguida a la especulación místico-filosófica de la Edad Media y por último al lenguaje general. En el curso de esta evolución, el "libro del mundo" adquirió a veces un sentido profano, apartándose de su origen teológico; pero esto no ocurrió en todos los casos, como podrá verse por los siguientes ejemplos.

En el pensamiento de Paracelso, las metáforas del libro desempeñan un papel fundamental. A los libros escritos —*codices scribentium*— opone Paracelso el libro "dado, escrito, dictado y arreglado por Dios mismo". Los enfermos deben ser el libro del médico. La naturaleza es una suma de libros completos y perfectos "porque Dios mismo los escribió, fabricó, encuadernó y colgó

43 Editado por Franz Pfeiffer, Stuttgart, 1861. Cf. H. Ibach, *Leben und Schriften des Konrad von Megenberg* (tesis), Berlín, 1938. El "Libro de la naturaleza" de Conrado de Megenberg se imprimió seis veces antes de 1499.

44 *De Genesi* (en *Opera*, Basilea, 1565, I, p. 133).

45 *Compendium*, cap. VII *(ibid.*, I, p. 244).

46 *De beryllo*, cap. XXXVI *(ibid.*, I, p. 282). Cf. San Pablo, Epístola a los romanos, I, 20.

47 *Ibid.*, I, p. 137.

48 *De apice theoriae*, teorema VI *(ibid.*, I, p. 336).

de las cadenas de su librería". La naturaleza "debe darnos la luz que nos haga comprender el texto del *liber naturae*, pues sin esa luz no puede haber filósofos ni naturalistas". El firmamento es "otra farmacopea", en la cual hay que deletrear una "sentencia astral". Toda la tierra es, en fin, un libro o una colección de libros "cuyas hojas se vuelven con los pies" y que debemos tratar como "peregrinos" que somos.[49]

Las metáforas del libro pasan igualmente a los pensadores del Renacimiento. Para Montaigne, el libro del mundo es quintaesencia de la realidad contenida en la historia y en la vida: *Ce grand monde... c'est le miroir où il nous faut regarder pour nous connaître de bon biais. Somme, je veux que ce soit le livre de mon écolier (Essais*, I, XXXVI). Más significativa aún es la frase de Descartes, hacia el final de la primera parte del *Discours de la méthode*, donde cuenta cómo resolvió renunciar a la lectura de los libros materiales para entregarse al estudio de sí mismo y del gran libro del mundo y de la experiencia:

> *Sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres; et me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le grand livre du monde, j'employai le reste de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées...*

Francis Bacon conserva la concepción teológica: *Nam saluator noster inquit: "Erratis, nescientes scripturas et potentiam Dei"* [San Mateo, XXII, 29], *ubi duos libros, ne in errores incidamus, proponit euoluendos (De augmentis scientiarum*, libro I, en sus *Opera*, Francfort, 1655, p. 26). Campanella, que conoce también los "dos libros" —el *codex scriptus* de la Biblia y el *codex uiuus* de la naturaleza—, emplea las metáforas del libro para protestar contra la escolástica.[50]

El célebre epigramatista John Owen (1563?-1622) invierte, con giro elegante, el tópico "libro del mundo", llamando (I, III) *mun-*

[49] Las citas están tomadas de: *Paracelsus, Die Geheimnisse. Ein Lesebuch aus seinen Schriften*, ed. W. E. Peuckert, 1941, pp. 172-178. Eichendorff (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, cap. IX) hace que un estudiante diga, como Paracelso: "Que los otros repasen sus compendios; nosotros estudiaremos entre tanto en el gran libro de estampas que Dios nos tiene abierto en el mundo."

[50] Véanse los pasajes citados por F. Schalk en *RF*, LVII, 1943, p. 139.

do a su libro y añadiendo, modestamente, que en él habrá pocos versos buenos, tal como en el mundo hay pocos hombres buenos:

Hic liber est mundus; homines sunt, Hoskine, uersus:
inuenies paucos hic, ut in orbe, bonos.

El libro de la naturaleza contiene muchas páginas; una de las más curiosas es la que trata de los insectos. En los Proverbios de Salomón (VI, 6) encontramos estas palabras: *Vade ad formicam, o piger, et considera uias eius, et disce sapientiam* ("Ve a la hormiga, oh perezoso, mira sus caminos, y aprende a ser sabio"). Ahí mismo (XXX, 24 *ss.)* leemos, en la traducción de Cipriano de Valera:

> Cuatro cosas son de las más pequeñas de la tierra, y las mismas son más sabias que los sabios: las hormigas, pueblo no fuerte, y en el verano preparan su comida; los conejos, pueblo nada esforzado, y ponen su casa en la piedra; las langostas, no tienen rey, y salen todas acuadrilladas; la araña, ase con las manos, y está en palacios de rey.

Así, la sabiduría de Dios se manifiesta ante todo en los animales más diminutos (la idea contraria aparece en el célebre pasaje del Libro de Job acerca del behemoth [51] y el leviatán). El singular pensador inglés Sir Thomas Browne prolonga en su *Religio medici* (1634; Primera parte, cap. xv) la idea contenida en esos versículos bíblicos:

> ¿Qué razón sería incapaz de aprender algo al considerar la sabiduría de las abejas, de las hormigas y de las arañas? ¿Qué mano sabia les enseña a hacer aquello que la razón no puede enseñarnos? Un entendimiento poco refinado se asombra ante milagros de la naturaleza como la ballena, el elefante, el dromedario y el camello; reconozco que estos animales son como el coloso y como las obras majestuosas de su mano. Pero en aquellas otras maquinitas hay una matemática mucho más rara, y la policía [52] de esos minúsculos ciudadanos encarna con más pureza la sabiduría del Creador...[53] Nunca he logrado satisfacer mi contemplación en milagros generales, tales como el subir y el bajar de la marea, la crecida del Nilo, el giro de la aguja

[51] El nombre significa 'gran bestia'.

[52] Al emplear la palabra *civility*, el autor piensa en las repúblicas de abejas y hormigas, pero en el sentido amplio en que Goethe habla de una época "cívica" *(civisch)* de cultura social *(Werke,* XXXVIII, p. 232).

[53] La correspondencia de lo infinitamente pequeño con lo infinitamente grande es uno de los motivos del pensamiento de Pascal.

del imán hacia el Norte, y me he esforzado por hallar algo análogo en obras de la naturaleza más cercanas a nosotros y en las cuales no solemos reparar; lo puedo hacer sin realizar grandes viajes, en mi propia cosmografía. Con nosotros llevamos los milagros que buscamos fuera de nosotros; llevamos dentro el África con todos sus portentos; nosotros mismos somos aquella audaz y aventurada obra de la naturaleza que el contemplador sabio encontrará en este compendio tanto como los demás en aspectos aislados y en un volumen interminable. Así, pues, saco mi teología de *dos libros:* por una parte, el escrito por Dios, y por otra el de su servidora la Naturaleza, ese manuscrito general y público, extendido ante las miradas de todos; quien nunca ha visto a Dios en el primero, lo ha descubierto en el otro. Ésta fué la escritura sagrada y la teología de los paganos... Seguramente los paganos supieron combinar y leer esas letras místicas mejor que nosotros, los cristianos. Nosotros nos desentendemos de esos jeroglíficos comunes, y no nos dignamos sorber la sabiduría de Dios en las flores de la naturaleza.

Un contemporáneo de Sir Thomas Browne, Francis Quarles (1592-1644), trae en sus piadosos *Emblemas* (1635) los siguientes versos:

The world's book in folio, printed all
with God's great works in letters capital:
each creature is a page; and each effect
a fair character, void of all defect.

El mundo es libro en folio, en el que impresa
en grande letra está de Dios la empresa:
cada ser es una hoja, y cada efecto
un carácter hermoso y sin defecto.[54]

También en Donne,[55] en Milton *(Paradise lost*, III, 47; VIII, 67), en Vaughan, en Herbert, en Crashaw se encuentra la metáfora, que llegó a ser patrimonio común de la poesía.

Galileo dió a la metáfora del libro un sentido nuevo y muy significativo. El creador de la física exacta habla del gran libro del universo, que está constantemente frente a nuestros ojos, pero que no puede ser leído sino por los que han aprendido su escritura: "Está escrito en lenguaje matemático, y los signos son

54 Estos mismos versos se encuentran en Joshuah Sylvester *(Complete works*, ed. Grosart, I, Edimburgo, 1880, p. 20, versos 184 *ss.)*, en la traducción de la *Semaine* de Du Bartas.

55 Donne emplea metáforas del libro para expresar el amor, para entonar panegíricos, etc. (cf. *The poems*, ed. Grierson, Oxford, 1912, I, p. 30, 19-20; p. 238, 227; p. 235, 147).

triángulos, círculos y otras figuras geométricas".[56] Según esto, ya no le es dado a cualquiera leer el libro de la naturaleza. He ahí una revolución de la cual muy pocos tuvieron conciencia. El mismo mundo de los seres vivos comenzaba ahora a estudiarse con los auxilios de la técnica óptica. Jan Swammerdam (1637-1680) examinó al microscopio la anatomía de los insectos, y el célebre Hermann Boerhaave publicó estos trabajos en 1737 con el edificante título de *Biblia naturae*, pensando en los citados versículos de los Proverbios de Salomón, que también inspiraron a Sir Thomas Browne. Por otra parte, la terminología de Montaigne resurge en Diderot, entre cuyos aforismos se encuentra el siguiente fragmento:

> Los grandes conocimientos, los realmente importantes, no sabemos en dónde los hemos adquirido. No es en el libro impreso por Marc-Michel Rey o por otro editor cualquiera, sino en el libro del mundo. Leemos este libro incesantemente, sin propósito determinado, sin prestar atención, sin sospecharlo siquiera. De ordinario, las cosas que leemos en ese libro no son cosas que puedan escribirse: tal es su finura, su sutileza, su complejidad —cuando menos la de aquellas que confieren a un hombre el carácter de penetración que lo distingue de los demás... ¡Qué ineptas y torpes creaturas seríamos si sólo supiéramos lo que hemos leído! ¡Qué poca cosa son todos esos principios escritos, hasta los de las obras más profundas, en comparación de las necesidades y las circunstancias de la vida! Escuchad una blasfemia: La Bruyère y La Rochefoucauld son libros muy ordinarios e insípidos en comparación de las mañas, el ingenio, la política, los razonamientos profundos de que se hace derroche en un día de mercado.

Bajo la máscara de los sabios orientales, Voltaire declara hacia esta misma época: *Rien n'est plus heureux qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux* (*Zadig*, cap. III). Rousseau imprime al lugar común —pues en tal se había convertido entre tanto— un giro característico de su *pathos* de reformador, cuando hace que Lord Eduard escriba: *Vous recevrez aussi quelques livres pour l'augmentation de votre bibliothèque; mais que trouverez-vous de nouveau dans les livres? O Wolmar! il ne vous manque que d'apprendre à lire dans celui*

[56] *Opere*, ed. nacional, Florencia, 1890-1909, VI, p. 232. Otros pasajes acerca del libro de la naturaleza pueden encontrarse en los *Pensieri, motti e sentenze*, ed. A. Favaro, Florencia, 1935, pp. 27 *ss.*

de la nature pour être le plus sage des mortels (La nouvelle Héloïse, VI, carta 3).

En el período rousseauniano, la sugestiva idea de que la naturaleza es un libro superior a todos los demás penetró también en la teoría poética. Al prerromanticismo inglés, que tanto estimuló a Herder y a Goethe, se debe un nuevo cambio, rico en consecuencias. Edward Young (1683-1765) publicó en 1759 sus *Conjectures on original composition*, donde decía entre otras cosas que Shakespeare no había sido un erudito, pero que en cambio había conocido a fondo "el libro de la naturaleza y el del hombre". Robert Wood hizo que sus contemporáneos vieran la originalidad del genio de Homero *(Essay on the original genius and writings of Homer*, 1769). Una versión alemana de esta obra apareció en 1773 en Francfort, y produjo gran impresión sobre el joven Goethe. Wood escribía: "Lo único que pudo estudiar Homero fué el gran libro de la naturaleza." La nueva poética del prerromanticismo inglés y del *Sturm und Drang* sigue trabajando, pues, con esa misma metáfora del libro que ya hemos visto en tantas otras situaciones de la historia del espíritu. El "libro de la naturaleza" aparece en el "Mensaje" *(Sendschreiben)* de Goethe (1774):

Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig,
unverstanden, doch nicht unverständlich;
denn dein Herz hat viel und gross Begehr,
was wohl in der Welt für Freude wär,
allen Sonnenschein und alle Bäume,
alles Meergestad und alle Träume
in dein Herz zu sammeln miteinander...

Un libro vivo es la naturaleza,
difícil de leer, mas no ilegible;
tu pecho aspira, con ardiente anhelo,
a que todos los gozos de este mundo,
toda la luz del sol, todos los árboles,
todas las playas y los sueños todos
se junten y se fundan en tu espíritu...

De la poética del *Sturm und Drang*, el concepto de la poesía de la naturaleza pasó después a la teoría literaria romántica de Jacob Grimm:

> Podemos decir que la poesía de la naturaleza es la vida misma en su acción pura, *un libro vivo*, lleno de historia verdadera, que podemos comenzar a leer y a comprender en cualquier página sin acabar jamás de leerlo y comprenderlo. La poesía artística es trabajo de la vida, y tiene, ya en sus gérmenes, carácter filosófico.[57]

El "libro de la vida" bíblico, el "libro vivo" de que habla la mística de la escuela de San Víctor, se secularizan en Grimm mezclándose con la teoría poética del prerromanticismo inglés. Tales fueron los frágiles cimientos en que se fundó el concepto germanístico de la poesía medieval durante el siglo XIX. La ciencia de la Edad Media brotó en Alemania del suelo del romanticismo; pero no tomó de él sino el entusiasmo sentimental; no aprendió la sublimación de la comprensión histórica, ni la iluminación de la conciencia, que constituyen lo más valioso y eterno del romanticismo alemán. Novalis, los hermanos Schlegel, Schleiermacher, Adam Müller, por diversos que hayan sido sus caminos, estaban ligados por una nueva espiritualidad y, en consecuencia, por un nuevo concepto de la historia, rasgos que no encontramos en los Grimm, en Uhland ni en sus colegas. La desgastada metáfora del libro condujo en Jacob Grimm a una desvaloración del libro; en Novalis, en cambio, podemos leer una frase que nos transporta a una dimensión superior: "Los libros son un género moderno de seres históricos, y un género de gran importancia; quizá hayan venido a reemplazar a la tradición."

Pero debemos volver de nuevo atrás, contemplar de nuevo la Edad Media.

§ 8. Dante

Ya en la lírica juvenil de Dante aparece el libro de la memoria (*E' m'incresce da me*, verso 59). También lo hallamos en la primera frase de la *Vita nuova*, que algunos han querido derivar de las palabras de Pier della Vigna: *in tenaci memoriae libro perlegimus*,[58] lo cual equivale a desconocer la situación histórica en que surgió el estilo artístico de Dante. Hemos encontrado los conceptos de libro del corazón, libro del espíritu, de la memo-

[57] Citado por Anton Emanuel Schönbach, *Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur*, Graz, 1900, p. 100.

[58] N. Zingarelli, en el *Bullettino della Società Dantesca*, nueva serie, I, 1894, p. 99. Todos los comentadores posteriores se basan en él, aun cuando no lo mencionan.

ria, de la razón, de la experiencia en muchos autores latinos de la Edad Media. Pues bien, toda la metafórica medieval del libro aparece reunida, elevada, ampliada y renovada con la más audaz imaginación en la poesía de Dante, desde el primer párrafo de la *Vita nuova* hasta el último canto de la *Divina comedia*. Dante crea gran número de metáforas desconocidas en el siglo XII, muchas de las cuales están tomadas del sistema de alta enseñanza, el cual, entre tanto, comenzaba a florecer en Bolonia, París, Nápoles y otras ciudades.

Para la Edad Media, el estudio de la verdad empezó por ser recepción de las autoridades tradicionales, y después —en el siglo XIII— se convirtió en un equilibrio racional entre los textos de autoridad. La comprensión del mundo no se concibe como función creadora, sino como adopción e imitación de contenidos ya dados, y la lectura es la expresión simbólica de tal actitud. La meta y la obra del pensador consisten en reunir todos esos contenidos para formar una "Summa". También el poema universal de Dante es una *summa;* o, por lo menos, es ése uno de sus aspectos. El "héroe" de la *Divina comedia* es un estudioso; sus maestros son Virgilio y Beatrice: razón y gracia, sabiduría y amor, Roma imperial y Roma cristiana. Las supremas funciones y experiencias del espíritu van ligadas, en el espíritu de Dante, con el estudio, la lectura, la libresca adopción de una verdad preexistente. De ahí que la escritura y el libro pueden ser para él expresión de los momentos poéticos y humanos más sublimes.

El poeta recomienda expresamente su *Comedia* para la lectura y el estudio. El lector debe estudiarla "en su banco" *(Paradiso,* X, 22), como *lezione (Inferno,* XX, 20), como texto del cual ha de sacar fruto *(Inferno,* XX, 19) y alimento espirituales *(Paradiso,* X, 25). Dante se dirige frecuentemente al lector, siempre al lector individual *(Inferno,* XXII, 118; XXXIV, 23; *Purgatorio,* XXXIII, 136; *Paradiso,* V, 109; X, 7; XXII, 26); lo invita a pensar con él por su propia cuenta *(or pensa per te stesso, Inferno,* XX, 20). Sólo es posible acercarse a la *Comedia* a través del estudio, y eso es lo que quería y exigía el poeta mismo. Para Dante, como para toda la Edad Media, el estudio de los libros, el *lungo studio (Inferno,* I, 83), es en realidad el esquema básico de todo proceso espiritual de cultura, a diferencia del διαλέγεσθαι de los griegos y de esa "palabra hablada" del Oriente, según lo

vió Goethe. El amor y el afán de aprender han llevado a Dante hacia la *Eneida* de Virgilio *(m'han fatto cercar lo tuo volume, Inferno*, I, 84), le han hecho conocer esa "alta tragedia" tan a fondo, que la sabe totalmente *(tutta quanta, Inferno*, XX, 114), esto es, de memoria *(Paradiso*, V, 41-42); gracias a ello puede también dirigirse a su autor con las palabras *lo mio maestro e il mio autore (Inferno*, I, 85).

Las circunstancias vitales del maestro y del estudioso sirven a Dante de metáforas para expresar su mensaje espiritual. A su gran maestro Brunetto Latini le rinde —en el Infierno— el más hermoso homenaje que haya inspirado el agradecimiento a un discípulo *(Inferno*, XV, 85). Brunetto predice entonces a Dante que el odio de su patria se volverá contra él, y Dante promete registrar esto (en su memoria) y conservarlo así *(Inferno*, XV, 89-90):

e serbolo a chiosar con altro testo
a donna che'l saprà, s'a lei arrivo.

Dante sabe que Beatrice le predecirá otras cosas de su vida futura; conservará, pues, una al lado de la otra, su sentencia y la de Brunetto, y explicará y "glosará" una por medio de la otra. Las glosas son anotaciones explicativas, conocidas desde la Antigüedad y muy frecuentes después, durante la Edad Media, en el sistema de enseñanza. Dante fué el primero que empleó en sentido metafórico este concepto, proveniente del mundo de los libros. En el Antepurgatorio, Dante recuerda un texto *(alcun testo)* de la *Eneida* —el verso *desine fata deum flecti sperare precando* (VI, 376)— a propósito de la eficacia de la oración *(Purgatorio*, VI, 28 *ss.)*, y Virgilio responde a las dudas del discípulo: *la mia scritture è piana...* El recuerdo oportuno del episodio de Polidoro en la *Eneida* (III, 22 *ss.)* habría podido evitar que Dante lastimara el alma de Pier della Vigna, encerrada en un árbol; pero Dante no había dado crédito a ese pasaje de la "alta tragedia", o por lo menos eso dice Virgilio *(Inferno*, XIII, 46 *ss.)*:

S'egli avesse potuto creder prima
—rispose il savio mio—, anima lesa
ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
non averebbe in te la man distesa.

El desconocimiento del texto y la mala lectura pueden, pues, dar origen a acciones funestas. Los huesos del Hohenstaufen Manfredo, después de la batalla de Benevento (1266), no habrían sido regados en campo raso, fuera del suelo sagrado, si el obispo de Cosenza hubiese leído bien aquella página del evangelio —*avesse in Dio ben letto questa faccia (Purgatorio,* III, 126)— en que Cristo dice: *Et eum qui uenit ad me non eiiciam foras* (San Juan, VI, 37). El orgullo intelectual y una vana ambición de novedades lleva a muchos a un particularismo filosófico, pero el cielo tolera esto más que el menosprecio o la torcida interpretación de la palabra divina *(Paradiso,* XXIX, 85-90):

Voi non andate già per un sentiero
filosofando, tanto vi trasporta
l'amor dell'apparenza e il suo pensiero.
Ed ancor questo quassù si comporta
con men disdegno che quando è posposta
la divina scrittura o quando è torta.

Posposta queda la Escritura en manos de los clérigos degenerados, ávidos de dinero, que ya sólo leen las decretales, hasta dejar sus bordes desgastados *(Paradiso,* IX, 133 *ss.)*; y queda falseada *(torta)* por los teólogos que la interpretan caprichosamente.

A la importancia de la lectura como forma de recepción y de estudio corresponde la de la escritura como forma de producción y configuración. Estos dos complejos se fortalecen uno al otro; en el mundo espiritual de la Edad Media constituyen como los dos hemisferios de un mismo globo. Al inventarse la imprenta quedó destruída la unidad de ese mundo; la enorme revolución que significó la imprenta puede condensarse en una frase: antes de ella, todo libro era un manuscrito; simplemente por su materia, para no hablar de su presentación artística, el libro escrito poseía un valor que los hombres de la era de la imprenta no son ya capaces de apreciar; en cada libro, en cada copia, había aplicación, habilidad manual, larga concentración del espíritu, trabajo hecho con amor y con cuidado. Cada libro era una labor personal, como lo muestran las observaciones finales de los copistas, que a menudo mencionan su nombre y dejan oír un suspiro de alivio: *Sicut aegrotus desiderat sanitatem, ita desiderat scriptor finem libri.*

"Háblame, oh Musa, del hombre", "Canta, oh Diosa, la cólera", "Canto las armas y el varón": así comienzan las epopeyas de la Antigüedad. Dante también invoca a las Musas, pero después invoca al espíritu mismo del poeta, sustituyendo el "canto" y el "dime" por la mención de la escritura *(Inferno*, II, 7-9):

O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate.
O mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.

Alto ingegno designa la facultad intelectual del poeta (como en *Inferno*, X, 59, *altezza d'ingegno); mente*, aquí como en muchos otros lugares, su memoria. Escribir poesía es, pues, copiar la escritura original consignada en el libro de la memoria *(libro della mia memoria* en la *Vita nuova*, y además *il libro che il preterito rassegna, Paradiso*, XXIII, 54). El poeta es a la vez escritor y copista *(quella materia ond'io son fatto scriba, Paradiso*, X, 27); "anota" lo que Amor le "dicta" *(Purgatorio*, XXIV, 52-59).

Dante estructuró la *Comedia* de acuerdo con los principios de la composición numérica.[59] Para cada *cantica* previó el mismo número de versos, y por lo tanto una cantidad igual de folios o "cartas". Esto determina la extensión del contenido *(Purgatorio*, XXXIII, 139):

Ma perchè piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda
non mi lascia più ir lo fren dell'arte.

En el *Paradiso* Dante dice que rozará algunos temas inefables por su naturaleza *(Paradiso*, I, 70), y que ello lo obligará a "saltarse" más de una cosa *(Paradiso*, XXIII, 61-62):

E così figurando il Paradiso
convien saltar lo sacrato poema.

Este "saltar" viene originalmente del manejo de la pluma, como se ve con mayor claridad en el pasaje *(Paradiso*, XXIV, 22 *ss.)* en que Dante renuncia a describir el canto de un espíritu glorioso que vuela en torno a Beatrice:

[59] Cf. *infra*, Excurso XV.

E tre fiate intorno di Beatrice
si volse con un canto tanto divo
che la mia fantasia nol mi ridice.
Però salta la penna, e non lo scrivo.

En vez de la pluma se menciona a veces la tinta *(Paradiso,* XIX, 7):

E quel che mi convien ritrar testeso
non portò voce mai, nè scrisse inchiostro.

Cuando al escriba medieval se le embotaba la pluma de ganso, la afilaba con un cuchillo *(pennam temperare);* Dante convierte esto en una metáfora al principio del canto XXIV del *Inferno;* describe el comienzo de la primavera; la escarcha cubre la tierra, imitando a su blanca hermana —la nieve—, pero muy pronto se derrite, su pluma pierde el filo *(Inferno,* XXIV, 4 *ss.):*

Quando la brina in su la terra assempra
l' imagine di sua sorella bianca,
ma poco dura alla sua penna tempra.

El papel *(papiro)* aparece en una ocasión empleado como metáfora. Dante refiere una transformación extraña y horrorosa: un dragón de seis patas se agarra a un hombre y ambos se funden en un solo ser; su color se mezcla en uno solo, que sin embargo deja traslucir ambos colores, a semejanza del tinte ocre que toma el papel al quemarse, cuando ha dejado de ser blanco sin llegar aún a negro *(Inferno,* XXV, 64 *ss.):*

Come procede innanzi dall'ardore
per lo papiro suso un color bruno
che non è nero ancora, e'l bianco muore.

La expresión corriente para designar la hoja de papel, en blanco o ya escrita, es *carta;*[60] escribir en ella es *vergare* (que significa propiamente trazar líneas o rayas). En el séptimo círculo del Purgatorio Dante pregunta a las almas de los voluptuosos *(Purgatorio,* XXVI, 64-65):

Ditemi, acciò ch'ancor carte ne verghi
chi siete voi...

[60] *Carte* significa 'libro' en el *Purgatorio,* XXIX, 104.

La idea del gran valor del papel destinado a la escritura se emplea figuradamente en el relato de San Benito sobre la decadencia de la orden por él fundada. La regla se sigue copiando, dice el santo abad, pero inútilmente, pues ya no hay quien la obedezca; es un desperdicio de pergamino *(Paradiso,* XXII, 74-75):

...e la regola mia
rimasa è giù per danno delle carte.

Hay una alusión a la acción de volver las hojas de un volumen en el pasaje en que Virgilio recuerda a Dante el segundo libro de la *Física* de Aristóteles *(Inferno,* XI, 101 *ss.);* no hace falta hojear muchas de sus páginas para encontrar que el arte humano suele seguir a la naturaleza, como un discípulo a su maestro, de manera que el arte puede llamarse "nieto de Dios":

E se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
che l'arte vostra quella, quanto puote,
segue, come, 'lmaestro fa il discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nipote.

Un condenado arde y queda reducido a cenizas en menos que se escribe una *o* o una *i (Inferno,* XXIV, 100 *ss.):*

Nè O si tosto mai, nè I si scrisse
com' ei s'accese, e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse.

En otro pasaje, Dante se hace eco de una idea expresada en otras obras de la Edad Media: [61] la idea de que en los rasgos del rostro humano pueden leerse las letras *O, M, O,* o sea la palabra *homo (Purgatorio,* XXIII, 31-33):

Parean l'occhiaie anella senza gemme;
chi nel viso degli uomini legge OMO,
bene avria quivi conosciuto l'emme.

Este pasaje nos lleva al capítulo del simbolismo de las letras, al cual pertenecen también el acertijo soteriológico de los números romanos *D, V, X (dux)* en el *Purgatorio* XXXIII, 43, y el epi-

[61] Véase R. Köhler en el *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft,* Weimar, II, 1869, p. 237, que cita un texto de Berthold von Regensburg.

sodio del canto XVIII del *Paradiso* en que el tropel de las almas de los jueces justos forman con letras luminosas la frase *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* y en seguida, con la última *M*, la imagen del águila imperial.

Las hojas escritas *(carte)* sólo se convierten en libro cuando los cuadernos o pliegos *(quaderni)* [62] se ordenan y reúnen en un volumen. También de este menester toma Dante expresiones figuradas. En el *Convivio* había dicho que las manchas de la luna se deben a diferencias de espesor en el disco de este astro. Cuando en su viaje por el cielo pasa Dante mismo por la esfera de la luna, Beatrice refuta esa teoría; de ser acertada, explica, habría que suponer que detrás de las delgadas capas de la luna hay otras más espesas, "tal como alternan la grasa y la carne en el cuerpo, o las hojas dentro de un volumen" *(Paradiso*, II, 76-78):

> *.. sì come si diparte*
> *lo grasso e il magro un corpo, così questo*
> *nel suo volume cangerebbe carte.*

De la misma manera que San Benito, San Buenaventura llora la decadencia de la familia franciscana con una imagen libresca; compara a la orden con un volumen cuyas hojas son los monjes; al hojearlo, apenas será posible encontrar todavía alguna que otra página en que la tradición esté intacta *(Paradiso*, XII, 121 *ss.)*:

> *Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio*
> *nostro volume, ancor troveria carta*
> *u' leggerebbe: "Io mi son quel ch'io soglio".*

A medida que Dante va ascendiendo por las celestiales esferas, su mirada abarca extensiones cada vez mayores. Desde el cielo de las estrellas fijas puede ver los planetas, y en el fondo la tierra; el mundo telúrico y sublunar se reduce a una parte insignificante del todo, a un simple cuaderno del libro del cosmos; y sólo en el cuaderno de la tierra rige el azar, la "contingencia". Esto es lo que Cacciaguida enseña al poeta *(Paradiso*, XVII, 37-39):

> *La contingenza che fuor del quaderno*
> *della vostra materia non si stende,*
> *tutta è dipinta nel cospetto eterno.*

[62] Lat. *quaterni, quaterniones* = cuatro hojas dobles, o sea dieciséis páginas.

En comparación con este "cuaderno", cada una de las esferas del cielo es un "volumen"; el noveno volumen —el *primum mobile*— cubre a todos los demás como un manto de rey *(Paradiso*, XXIII, 112-113):

Lo real manto di tutti i volumi
del mondo...

Para este pasaje, los comentadores remiten, y con razón, al Apocalipsis, VI, 14, *et caelum recessit sicut liber involutus*. La imagen no tiene ya valor plástico para el hombre medieval, puesto que su libro, encuadernado y empastado, ha dejado de ser el rollo *(volumen)* de la Antigüedad; sin embargo, Dante sigue aferrado a ella *(Paradiso*, XXVIII, 13-14):

E com'io me rivolsi, e furon tocchi
li miei da ciò che pare in quel volume...

La significación que tiene para Goethe la aparición de la *Mater gloriosa*, el homenaje oscuro y lleno de misterio a "lo eterno femenino" —culminación y conclusión de su poema universal— la tiene para Dante la inefable experiencia de la visión de Dios, tema de toda teología mística del cristianismo. La serie de contemplaciones espirituales —el río de luz, el lago de luz, la rosa celeste, la Virgen María— conduce a la contemplación de la luz eterna. Aquí se consuma la visión mística de Dante; ésta le revela un cosmos espiritual unido por el lazo del amor. Lo que el poeta contempla es una luz simple, y es a la vez la plenitud total de las ideas, las figuras, las esencias. ¿Cómo sugerir esto? Una vez más —la última—, en el más sublime y más santo arrobamiento, Dante recurre al simbolismo del libro: todo lo que está esparcido por el universo, separado, aislado a manera de *quaderni* sueltos, aparece ahora "encuadernado en un volumen" por obra del amor *(Paradiso*, XXXIII, 82-90):

O abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la Luce Eterna,
tanto che la veduta vi consunsi.
Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;

sustanzia ed accidente, e lor costume,
quasi conflati insieme per tal modo
che ciò ch'io dico è un semplice lume.

El libro —*in quo totum continetur*— es la divinidad. El libro es símbolo de la suprema salud y del más alto valor.

Las metáforas del libro no son ya en Dante un mero juego de ingenio; desempeñan a menudo una función espiritual esencialísima.

§ 9. Shakespeare

El derroche de esplendor que caracteriza los juegos de palabras y de ideas de Shakespeare tiene su antecedente en la retórica que invadió el teatro y la lírica durante la época isabelina. El carácter retórico de esa poesía inglesa se remonta, por su parte, a la primera mitad del siglo XVI, y en fin de cuentas a la Edad Media. Podemos verlo claramente en las metáforas del libro. Ya los poetas latinos del siglo XII se habían servido de ellas para describir la belleza de un rostro de mujer;[63] lo mismo hará John Heywood (1497-1580), quien celebra a la joven María Tudor (nacida en 1516; reina de 1553 a 1558) con los siguientes versos:

The virtue of her lively looks
excels the precious stone;
I wish to have non other books
to read or look upon.

Si es vivo el lustre del diamante,
sus ojos brillan más;
no quiero ningún otro libro
hojear ni leer jamás.

Sir Philip Sidney (1554-1586) dice que no quiere medirse con los poetas contemporáneos, que hacen alarde de novedosos ornamentos retóricos (*new-found tropes; strange similes; you that do dictionary's method bring into your rhymes...*); a él le basta leer en el rostro de su Stella lo que es el amor y la hermosura; no hace sino copiar "lo que Naturaleza escribe en ella". En sus sonetos a Delia (1592), Samuel Daniel (1563-1619) abre el libro

[63] Cf. *supra*, p. 443, nota 31.

de cuentas de su alma, en el cual tiene registrados sus sufrimientos y suspiros.

Shakespeare empleará luego todos los registros. Hablar de Shakespeare es, ciertamente, pisar un terreno rico en problemas no resueltos. Hay ahora en la crítica shakespeariana una tendencia importante que quiere reducir a Shakespeare a la acción y a la caracterización dramáticas; se dice que hay que juzgarlo como dramaturgo, no como poeta. Pero ¿cómo conciliar esta interpretación con los adornos retóricos de su poesía? La separación de los dos aspectos es artificial, y fracasa en Shakespeare de la misma manera que fracasa en Calderón. ¿Tienen función dramática en Shakespeare las metáforas del libro y de la escritura? Sí, pero sólo en dos obras. Una de ellas es *Tito Andrónico* (escrita según unos en 1589-90, según otros en 1593-94), si acaso esta truculenta historia es realmente de Shakespeare.[64] El desdichado Tito Andrónico hace uso de la escritura en las formas más variadas. Se arroja al suelo ante los jueces de sus hijos y "escribe" su dolor "en el polvo" (III, I). Dos bestiales mancebos violan a su hija Lavinia y, para que ésta no los delate, le cortan la lengua y las manos; que revele el crimen si quiere, al fin puede hacer el oficio de escribano con sus muñones (II, IV). La situación, pues, no es dramática, sino melodramática. Pero Lavinia conoce la literatura; en otro tiempo solía leer "dulce poesía y el *Orador* de Cicerón" en compañía de Lucio, su joven sobrino; con sus brazos truncos busca entre los libros de Lucio y vuelve las hojas de las *Metamorfosis* de Ovidio hasta encontrar la historia de Tereo (VI, 424 *ss.)*. Tereo, después de violar a su cuñada Filomela, le cortó la lengua; pero le dejó las manos, y con ellas pudo la infeliz mujer bordar su historia en un lienzo que luego envió a su hermana Procne, esposa de Tereo. Procne urde entonces su venganza; da muerte a su hijo, cuece su carne y la da de comer al padre. Andrónico supone acertadamente que, al señalar ese pasaje de las *Metamorfosis*, Lavinia quiere decirle algo; le enseña entonces a escribir sin manos, sosteniendo

[64] John Mackinnon Robertson *(Did Shakespeare write "Titus Andronicus"?*, Londres, 1905) negó la autenticidad de la obra con razones convincentes, pero a pesar de ello no logró hacer mella en los investigadores (véase W. Keller en el *Shakespeare-Jahrbuch*, LXXIV, 1938, pp. 137 *ss.)*. T. S. Eliot llama a esta obra *one of the stupidest and most uninspired plays ever written (Selected essays*, Nueva York, 1932, p. 82).

en la boca un bastón, guiando el extremo inferior con los pies y dibujando con él sobre la arena. Lavinia lo aprende y revela de ese modo el monstruoso crimen (IV, I). Así se logra "descifrar" a los culpables. Andrónico les envía armas envueltas en un rollo que lleva escrita una sentencia moral de Horacio (IV, II); y vuelve a emplear el mismo método una y dos veces más: manda disparar flechas que llevan atadas cartas para Júpiter, Apolo y otros dioses, y en seguida hace entregar a su rival Saturnino una arenga enrollada en torno a un cuchillo (IV, III). También el moro Aarón, villano principal de la obra, gusta de expresarse por escrito: suele sacar de sus tumbas a los muertos, grabarles con una daga palabras provocativas en la espalda, "como en cortezas de árboles", y colocarlos así a la puerta de los amigos del difunto (V, I). Para vengarse de los criminales que deshonraron a Lavinia, Andrónico los degüella; manda cocer luego las cabezas —recuerdo de Procne— en una pasta hecha de su sangre y del polvo de sus huesos, y, vestido de cocinero, ofrece el espantoso manjar a Tamora, madre de los autores del estupro; en seguida mata a Lavinia, mata también a Tamora, y muere a su vez a manos de Saturnino, el cual es muerto por Lucio. Aarón es enterrado hasta el pecho y muere de hambre. Ya puede entonces iniciarse un futuro más luminoso, en un Estado reorganizado. La obra, según creo, no es de Shakespeare. El mérito que tiene es el de mostrarnos a qué extremos podía llegar el empleo poético de la escritura y del libro en manos de un autor de dramas espeluznantes de la época isabelina.

También la universidad forma parte del mundo shakespeariano; así Wittenberg en *Hamlet*. El Lucencio de *La fierecilla domada* principia su primer semestre en Padua: "Respiremos un poco aquí", dice a su criado Tranio (I, I):

> *Here let us breathe and haply institute*
> *a course of learning and ingenious studies...*

> Respiremos a gusto aquí, y oigamos
> un curso de instrucción y estudios nobles...

Lucencio, claro está, quiere estudiar filosofía (Padua es en el siglo XVI un baluarte del aristotelismo); sin embargo —observa el discreto Tranio—, es preciso no descuidar a los *auctores:*

Only, good master, while we do admire
this virtue and this moral discipline,
let's be no stoics nor no stocks, I pray;
or so devote to Aristotle's ethics,
as Ovid be an outcast quite abjured:
balk[65] *logic with acquaintance which you have,*
and practise rhetoric in your common talk;
music and poesy to quicken you...

Pero, mi buen señor, aunque admiremos
la virtud, las morales disciplinas,
no seamos estoicos ni indolentes,
ni amemos los rigores de Aristóteles
de tal modo que a Ovidio proscribamos:
ejercita tu lógica en las charlas,
y tu retórica en el trato diario;
alégrente la música y los versos...

Al igual que en el siglo XII, Ovidio es ahora el dechado de la retórica; la cultura exige un dominio de este arte aun para la conversación común y corriente. Los libros son necesarios para el estudio; Lucencio acaba de comprar algunos, y los lleva bajo el brazo; Gremio dice entonces (I, II):

O, very well; I have perused the note.
Hark you, sir; I'll have them very fairly bound:
all books of love, see that at any hand;
and see you read no other lectures to her.

Está muy bien; la lista he repasado.
Que me los encuadernen ricamente.
¡Todos libros de amor! Tenedlo en cuenta;
y que ella nunca escuche otra lectura.

Compárese con el anterior este pasaje de *Mucho ruido y pocas nueces* (I, II):

—I can tell you strange news...
—Are they good?
—As the event stamps them; but they have a good cover; they show well outward.

—Tengo extrañas noticias que contarte...
—¿Son buenas?

[65] Nicholas Rowe (1674-1718) sustituyó, sin ningún fundamento, *balk* por *talk*.

—Según las impriman los acontecimientos; pero tienen una buena cubierta; por fuera parecen bonitas.

Las dos citas anteriores nos muestran a un Shakespeare aficionado a las encuadernaciones hermosas, lo cual revela en él una "relación vital" con el libro, que se percibe asimismo en otros pasajes. Hasta ahora sólo hemos visto —en Dante— un empleo metafórico de la encuadernación; ésta era, para el autor de la *Divina comedia*, imagen de la condensación en Dios de todos los sucesos y accidentes de la tierra, un símbolo de la visión total. Cosa muy distinta es la que vemos en Shakespeare: la encuadernación, que a veces lleva broches de oro, representa un placer estético para el bibliófilo. Esto da también nuevo significado a la comparación de un rostro hermoso con un libro; así en *Romeo y Julieta* (I, III):

Read o'er the volume of young Paris' face
and find delight writ there with beauty's pen...
and what obscured in this fair volume lies,
find written in the margent[66] *of his eyes.*
This precious book of love, this unbound lover,
to beautify him, only lacks a cover:
the fish lives in the sea, and 'tis much pride
for fair without the fair within to hide:
that book in many's eyes doth share the glory,
that in gold clasps locks in the golden story.[67]

Lee en el rostro de Paris las delicias
escritas con la pluma del encanto...;
si hay algo oscuro en ese bello libro,
ve la glosa en el margen de sus ojos.
A ese libro de amor tan sólo falta,
para ser más galano, una cubierta.
Vive el pez en el mar, y es muy honroso
que un externo primor cubra el de dentro:
las tapas que con broche de oro cierran
leyendas de oro, son también gloriosas.

[66] Cuando el texto del libro no es claro, las anotaciones explicativas, impresas al margen, lo hacen comprensible. *Margent* aparece con el mismo sentido en *La violación de Lucrecia*, estr. 15.

[67] Gerard Manley Hopkins escribía en 1887 a Coventry Patmore: *Is there any thing in "Endymion" worse than the passage in "Romeo and Juliet" about Count Paris as a book of love that must be bound and I can't tell what? It has some kind of fantastic beauty, like an arabesque, but in the main it is nonsense* (citado por G. F. Lahey, *Gerard Manley Hopkins*, Londres, 1930, p. 73).

En el *Sueño de una noche de San Juan* (II, II):

Reason becomes the marshal to my will
and leads me to your eyes; where I o'erlook
love's stories, written in love's richest book.

La razón me encamina hacia tus ojos,
donde leo –pues son el más precioso
libro de amor– leyendas amorosas.

En *El rey Juan* (II, I):

If that the Dauphin there, thy princely son,
can in this book of beauty read "I love",
her dowry shall weigh equal with a queen.

Si en ese hermoso libro puede tu hijo,
el Delfín, leer "Yo amo", mi sobrina
tendrá una dote digna de una reina.

En *Trabajos de amor perdidos* (IV, III):

From women's eyes this doctrine I derive:
they sparkle still the right Promethean fire;
they are the books, the arts, the academes,
that show, contain and nourish all the world.

Yo he estudiado los ojos femeninos:
brota de ellos el fuego prometeico,
y son los libros, artes y academias
que muestran, nutren y abren todo el mundo.

Y en *Otelo* (IV, II):

Was this fair paper, this most goodly book,
made to write "whore" upon?

Libro tan bello, de hojas blancas, ¿se hizo
para escribir en él "ramera"?

El dolor y el pecado desfiguran el libro del rostro humano. Véanse estos ejemplos. De la *Comedia de las equivocaciones* (V, I):

O, grief hath changed me since you saw me last,
and careful hours with time's deformed hand
have written strange defeatures in my face.[68]

Desde entonces las penas me han mudado,
y la mano decrépita del tiempo
ha escrito extraños rasgos en mi rostro.

De *Ricardo II* (IV, 1):

...I'll read enough
when I do see the very book indeed
where all my sins are writ, and that's myself.
Give me the glass, and therein will I read.

...Leeré lo suficiente
cuando ese libro vea en donde impresos
mis pecados están, y que es yo mismo.
Allí quiero leer: dame el espejo.

En esta escena traen un espejo para que el rey pueda leer el libro de su rostro. El espejo es metáfora muy popular en la Edad Media latina, y se emplea a menudo como título de libros; su origen es antiguo.[69] En el lamento de Lady Percy por su esposo

[68] Cf. *Soneto I: When forty winters shall besiege thy brow / and dig deep trenches in thy beauty's field...*

[69] Esquilo (*Agamemnón*, 839) habla del "espejo del trato con los hombres"; cf. la reciente edición comentada por E. Fraenkel, Oxford, 1950, II, pp. 385-386. Platón compara al artista con un espejo que refleja las cosas (*República*, 596 *de*); quiere con esto desvalorar el arte. El sofista Alcidamante empleó la imagen en sentido positivo, llamando a la *Odisea* "hermoso espejo de la vida humana". Aunque Aristóteles (*Retórica*, III, III, 4) tachó de "fría" esta metáfora, más tarde tuvo gran fortuna. Terencio dice en una de sus comedias (*Adelphoe*, 415-416):

Inspicere tamquam in speculum in uitas omnium
iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi.

Cicerón llamó a la comedia *imitatio uitae, speculum consuetudinis, imago ueritatis* (Donato, ed Wessner, col. Teubner, I, Leipzig, 1902, p. 22). El espejo es también imagen bíblica. La sabiduría es *speculum sine macula Dei maiestatis, et imago bonitatis illius*. Y San Pablo dice en la Primera epístola a los corintios, XIII, 12: *Videmus nunc per speculum in aenigmate*. Casiodoro (*PL*, LXIX, col. 502 c) compara al espíritu humano con un espejo (*speculum mentis*). Notker Bálbulo (apud E. Dümmler, *Das Formelbuch des Bischofs Salomo*, Leipzig, 1857, p. 71) opina que la *Regula pastoralis* de San Gregorio Magno debería llamarse *speculum*, porque todos los sacerdotes aparecen "retratados" en ella. En los siglos XII y XIII, *speculum* se hace muy popular como título de libros. Nigelo Wireker introduce su *Speculum stultorum* con las palabras: *qui* [*liber*] *ideo sic appellatus est, ut insipientes aliena inspecta stultitia tamquam speculum eam habeant, quo inspecto propriam corrigant...* El espejo sirve aquí para estimular a los hombres a enmendar su conducta; más tarde estará al servicio de la enseñanza,

(La segunda parte de Enrique IV, II, III), como en *Macbeth*, el libro se combina con el espejo:

> *...he was, indeed, the glass*
> *wherein the noble youth did dress themselves.*
> *He had no legs that practised not his gait;*
> *and speaking thick, which nature made his blemish,*
> *became the accents of the valiant;*
> *for those that could speak low, and tardily,*
> *would turn their own perfection to abuse,*
> *to seem like him: so that in speech, in gait,*
> *in diet, in affections of delight,*
> *in military rules, humours of blood,*
> *he was the mark and glass, copy and book*
> *that fashion'd others.*[70]

> ...Él era, sí, el espejo
> en que los mozos nobles se miraban.
> El no imitar su paso era ser cojo;
> la natural torpeza de su lengua
> vino a ser el acento de los bravos,
> pues los que hablaban quedo y lentamente
> trocaban sus ventajas en defecto
> para ser como él. Por su habla y porte,
> por su estilo de vida, por sus gustos,
> su rigor militar y sus humores,
> era el dechado, espejo, marca y libro
> que normaba a los otros.

La metáfora "rostro semejante a un libro" se remonta a la Edad Media. Otro tanto hay que decir de la metáfora "libro de la naturaleza", la cual es igualmente frecuente en el siglo XVI. En Shakespeare el juego de conceptos se reviste de una florida profusión de imágenes. El duque desterrado encuentra en el bosque de Ardennes las voces de la naturaleza *(Como gustéis*, II, I):

> *And this our life exempt from public haunt,*
> *finds tongues in trees, books in the running brooks,*
> *sermons in stones, and good in every thing.*[71]

---

como ocurre en la más grande de las enciclopedias medievales, el *Speculum naturale, historiale, doctrinale* de Vicente de Beauvais (hacia 1225). Cf. el prólogo en verso del *Sachsenspiegel*, vs. 97 y 175-182.

[70] *Copy* es aquí el dechado, el modelo que se copia. Cf. también *La violación de Lucrecia: For princes are the glass, the school, the book / where subjects' eyes do learn, do read, do look.*

[71] Es desacertado querer derivar estos versos de "pasajes" aislados. Se ha pre-

Nuestra vida, sin ruido, halla una lengua
en cada árbol, en cada arroyo un libro,
elocuencia en la piedra, el bien en todo.

En este bosque de ensueño, los enamorados pueden escribir mensajes en la corteza de los árboles, procedimiento con el cual Ariosto *(Orlando furioso*, XIX, 36; XXIII, 103 *ss.)* había logrado tan bonitos efectos y que ya era conocido de Calímaco [72] y Propercio (III, 11):

O Rosalind, these trees shall be my books,
and in their barks my thoughts I'll character,
that every eye which in this forest looks,
shall see thy virtue witness'd everywhere.

Cada árbol, Rosalinda, será un libro
en que yo imprimiré mis pensamientos;
y cuantos atraviesen esta selva
leerán de tu virtud los testimonios.

También los amigos son libros uno para el otro. Así en *Ricardo III* (III, v):

So dear I loved the man, that I must weep.
I took him for the plainest harmless creature
that breathed upon the earth a Christian;
made him my book, wherein my soul recorded
the history of all her secret thoughts.

Debo llorarlo, pues lo amaba mucho.
Era el hombre más puro y más sencillo
de cuantos en la tierra han respirado.
Era el libro en que mi alma registraba
hasta sus pensamientos más secretos.

---

tendido que la "fuente" es una frase de la *Arcadia* de Sidney: *Thus both trees and each thing else be the bookes of a fancy;* o bien, una frase de San Bernardo de Claravalle: *aliquid amplius inuenies in siluis quam in libris (Shakespeare-Jahrbuch*, LXIX, 1933, p. 189). Contra tales conjeturas hay que oponer lo mismo que contra el afán de derivar el "libro de la memoria", en Dante, de una frase de Pier della Vigna. Sócrates no quería aprender de los árboles, sino de los hombres (Platón, *Fedro*, 230 *d)*. Un goliardo medieval exclama: *schola sit umbra nemoris, / liber puellae facies* (Paul Lehmann, *Parodistische Texte*, Munich, 1923, p. 49).

[72] *Kydippe*, en los *Fragmenta nuper reperta*, ed. R. Pfeiffer, Bonn, 1921, fragm. 9 *g*. [María Rosa Lida de Malkiel, en *Romance Philology*, V, 1951-52, p. 130, nota 33, menciona estos otros antecedentes del grabar el nombre de la amada en las cortezas de los árboles: Virgilio, *Égloga X*, 55, y Ovidio, *Heroida V*, 20.]

En *Los dos caballeros de Verona* (II, VII):

Counsel, Lucetta; gentle girl, assist me;
and, even in kind love, I do conjure thee,
who art the table wherein all my thoughts
are visible character'd and engrav'd,
to lesson me...

Ayúdame, Lucetta, gentil niña:
por el dulce cariño que nos une
—pues eres la hoja en que mi pensamiento
impreso está y grabado claramente—,
te pido tu consejo...

En *La noche de Reyes* (I, IV):

...I have unclasped
to thee the book even of my secret soul.

...Te he abierto
el libro más secreto de mi espíritu.

Menenio dice al guardia, que no quiere dejarlo entrar en el aposento de Coriolano *(Coriolano*, V, II):

...I tell thee, fellow,
thy general is my lover; I have been
the book of his good acts, whence men have read
his fame unparallel'd, haply amplified.

...Te aseguro, compañero,
que tu jefe es mi amigo: he sido el libro
de sus bondades, donde, amplificada,
su fama sin igual todos leían.

El corazón del poeta es una tabla sobre la cual su ojo pinta la hermosura del amigo *(Soneto XXIV)*. El poeta escribe con "pluma novicia" *(my pupil pen, Soneto XVI)*, y el tiempo con *antique pen (Soneto XIX)*.

En ciertas obras hay una verdadera acumulación de metáforas del libro. Así *Macbeth* y *Troilo*. En *Macbeth* encontramos (I, V):

Your face, my thane, is as a book where men
may read strange matters.

Tu rostro, oh thane, es libro en donde pueden
leerse extrañas cosas.

Macbeth exclama (III, II):

...Come, seeling night,
scarf up the tender eye of pitiful day,
and with thy bloody invisible hand
cancel and tear to pieces that great bond
which keeps me pale!

...¡Ven, noche cegadora,
tapa el tierno ojo del lloroso día,
y con tu mano cruenta e invisible
cancela y rasga el magno documento
que me mantiene pálido!

Macbeth ha pagado a unos hombres para que asesinen a Banquo, y trata de saber si están dispuestos al crimen; al responder ellos (III, I): "¡Somos hombres!", Macbeth replica:

Ay, in the catalogue ye go for men:
as hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
shoughs, water-rugs and demi-wolves, are clept
all by the name of dogs: the valued file
distinguishes the swift, the slow, the subtle,
the housekeeper, the hunter, every one
according to the gift which bounteous nature
hath in him closed, whereby he does receive
particular ambition, from the bill
that writes them all alike: and so of men.[73]

Sí, en el catálogo pasáis por hombres,
como el galgo, el mastín, el perdiguero,
el lebrel y el podenco tienen todos
nombres de perros; mas el buen registro
distingue entre el sutil, el tardo, el ágil,
el guardián y el de caza, cada uno
según el don que la natura pródiga
tuvo a bien concederle, y que lo pone
en un rango especial dentro de aquella
lista común: así también los hombres.

[73] Algún especialista en Shakespeare ha salido con el asombroso descubrimiento de que el poeta "rechaza los perros domésticos, tal vez por su suciedad" (*Shakespeare-Jahrbuch*, LXXII, 1936, p. 141).

Aquí el libro aparece más bien como inventario *(catalogue, file, bill)*. La metáfora está vuelta hacia lo económico-administrativo.

En *Troilo y Crésida* (II, III), Néstor dice que el duelo entre Héctor y Aquiles es un índice impreso antes que el tomo de los sucesos que van a venir. Héctor llama a Néstor *good old chronicle* (IV, v, 202), y dice que Aquiles quiere hojearlo como un libro de chistes (IV, v, 239). Troilo desea dar a conocer al mundo su pasión con letras encarnadas: *in characters as red as Mars his heart, inflamed with Venus* (V, II).

Naturalmente, Shakespeare conoce también la idea del "libro de la memoria", que aparece, ricamente desarrollada, en las palabras dirigidas por Hamlet al espíritu de su padre (I, v); alguna vez el giro se transforma en "libro de Júpiter" (libro del cielo, *Coriolano*, III, I).

Las metáforas de la escritura pueden expresar profundo dolor, como en este pasaje de *Ricardo II* (III, II):

> *...of comfort no man speak:*
> *let's talk of graves, of worms, of epitaphs;*
> *make dust our paper, and with rainy eyes*
> *write sorrow on the bosom of the earth.*

> Nadie hable de consuelo,
> sino de tumbas, lápidas, gusanos;
> papel sea el polvo, y nuestro llanto escriba
> congoja sobre el seno de la tierra.

Pero también pueden estar al servicio del humor, como en la *Comedia de las equivocaciones* (III, I):

> *Say what you will, sir, but I know what I know;*
> *that you beat me at the mart, I have your hand to show:*
> *if the skin were parchment, and the blows you gave were ink,*
> *your own handwriting would tell what I think.*

> Decid lo que queráis, bien sé yo a qué atenerme;
> en mí han dejado huella los golpes del mercado;
> si mi piel pergamino fuera, y los golpes tinta,
> vuestra propia escritura estaría de mi lado.

Hay humor macabro en las palabras del carcelero de *Cimbelino* (V, IV), quien ve la vida como un libro de cuentas:

O the charity of a penny cord! it sums up thousands in a trice: you have no true debitor and creditor but it; but of what's past, is and to come, the discharge. Your neck, sir, is pen, book and counters.

¡Oh, qué benevolencia la de esta cuerda de a un penique! Libera en un segundo de una deuda de miles; no tenéis un debe ni un haber mejores que éste; y liquida lo mismo el pasado, el presente y el futuro. Vuestro cuello, señor, es pluma, libro y ficha.

¿Qué tipos de libros aparecen en Shakespeare? Hemos visto ya libros de amor, de chistes, inventarios, crónicas, libros de cuentas. Hay además libros mágicos. Estos últimos, provenientes del cuento de hadas, habían sido introducidos por Ariosto en la gran literatura *(Orlando furioso*, XV, 13 *ss.*; XXII, 16 *ss.)*. En la última y más admirable de las obras de Shakespeare, *La tempestad*, el libro mágico tiene un papel de importancia dramática. Próspero, duque de Milán, abandona a su hermano los asuntos del gobierno [74] para entregarse de lleno a la ciencia; Próspero es maestro en las "artes liberales" y en los "estudios secretos". Su biblioteca es "suficiente ducado" para él. Las perfidias de su hermano lo obligan a huir a tierras extrañas; pero antes, el noble Gonzalo le regala algunos libros. Es lo que leemos en la segunda escena del primer acto; pero en el curso de la acción Próspero ya sólo se refiere a un libro: *I'll to my book* (II, I); en cierto momento habla de echarlo al mar (V, I) para renunciar del todo a la magia. Aquí —y sólo aquí en la obra de Shakespeare— el libro se ha hecho símbolo poético. Para que no falte la parodia, el borracho marino Estéfano llama "el libro" a su botella (II, II).

Las metáforas del libro en Shakespeare —nos hemos limitado a citar los ejemplos más característicos— son efluvio de una vitalidad desbordante, que hace rendir su fruto a la inteligencia lo mismo que al corazón. La actitud de Shakespeare hacia el mundo del libro es muy distinta de la actitud de la Edad Media y de la actitud de Dante. Shakespeare no concibe la escritura ni el libro como un contenido vital, como atmósfera, como representante simbólico del conocimiento y de la sabiduría; para sus metáforas del libro acude al estilo retórico de la poesía con-

[74] La renuncia —voluntaria o involuntaria— al trono es un motivo favorito de Shakespeare; quizá sea una clave psicológica que no alcanzamos a descifrar.

temporánea y la transforma en múltiple y variadísimo juego de ideas, cuyo maravilloso esplendor hace parecer opacos a sus coetáneos. Su relación vital con el libro consiste en un placer estético;[75] los libros preciosamente encuadernados son para él un deleite de los ojos.[76] Pero hay *un* libro que vale más que todos los otros: los versos al amigo. El poeta se siente incapaz de expresar sus afectos, y se compara con un mal actor y con un hombre de hablar entrecortado a causa de la ira; pide entonces que las páginas que escribe sean los mensajeros, mudos pero elocuentes, de las voces de su pecho; que ellas manifiesten su amor y reclamen correspondencia: sabrán hacerlo mejor que una lengua balbuciente *(Soneto XXIII):*

> *O, let my books be then the eloquence*
> *and dumb presagers of my speaking breast;*
> *who plead for love, and look for recompense,*
> *more than that tongue that more hath more express'd.*

Para el gusto moderno, educado en el romanticismo, las metáforas del libro que emplea Shakespeare pueden parecer ahora pequeñas joyas artificiales. Pero, si es esto una objeción, también debería hacerse a la Edad Media latina y a la poesía oriental. La poesía es tan rica en formas como la naturaleza, y no nos sentimos con derecho ni con ánimos de decidir qué cosa sea poesía y qué cosa no. Gocemos de todas las flores y todos los frutos del jardín de las Hespérides, y también de los "jardines colgantes" del Oriente.

§ 10. Oriente y Occidente

Porque ahora hemos de dirigir nuestra mirada a la poesía oriental. Conocida es su exuberante y extraña riqueza de imágenes. Los ya mencionados estudios *(Noten und Abhandlungen)* de

[75] Los dos estudios más recientes sobre el lenguaje metafórico de Shakespeare (véase *Shakespeare-Jahrbuch,* LXXII, 1936, pp. 141-142) abarcan juntos unas 750 páginas; *en ningún lugar* se mencionan las metáforas del libro.

[76] En 1917 decía un crítico que el autor de los dramas shakespearianos podría ser un noble, *né pour l'opulence et une haute position sociale..., un amoureux de l'équitation et des sports de chasse, un ami plus ardent encore des livres* (Abel Lefranc, *Sous le masque de William Shakespeare,* París, 1919, I, p. 24). Lo que se sabe sobre la vida del comediante Shakespeare, y principalmente sobre sus últimos años, revela rasgos penosos y mezquinos que contradicen del todo esta imagen. También aquí hay enigmas.

Goethe sobre el *Diván* incorporaron estas imágenes a la cultura alemana. Pero ya mil años antes la historia se había encargado de unir el Oriente islámico con el Occidente cristiano. Al lado de la poesía islámica hay una extensa literatura, muy mal estudiada, sobre la retórica, la estilística y la poética. Ambas cosas —la poesía y la poética de árabes y persas— recibieron seguramente la influencia de modelos helenísticos, sobre todo en lo tocante a la ciencia de las figuras, a la panegírica y al empleo de los juegos de ideas.[77] La poesía oriental pasó después a Andalucía, donde floreció entre los siglos x y xiii. Hubo una fusión entre la sensibilidad oriental y la española.[78] La mayor parte de los tesoros de este arte están aún por explorar; contamos, sin embargo, con algunas muestras preciosas, gracias a la erudición y al sentido artístico de Emilio García Gómez.[79] Esta delicada poesía, que recuerda los jardines arábigos del Generalife, es uno de los conductos por los cuales pudo penetrar el espíritu artístico del Islam en la poesía española del Siglo de Oro. Dámaso Alonso, crítico benemérito por su revaloración de Góngora, dice:

> Cuando leímos las traducciones que García Gómez nos daba, se nos descubrió un mundo nuevo, intacto: resultaba que todo lo que en la dirección de la metáfora podía haber hecho el genio de Góngora y su técnica, . . .todo lo habían hecho hombres del Sur de España desde el siglo x al xiii.

No podremos ocuparnos aquí de este fascinante problema histórico. Volvámonos nuevamente a las metáforas del libro. Es bien sabido que en el círculo cultural islámico se ponía especial

[77] Véase Helmut Ritter, *Über die Bildersprache Nizamis,* Berlín y Leipzig, 1927, pp. 19-20; Hans Heinrich Schaeder, *Goethes Erlebnis des Ostens,* Leipzig, 1938, p. 112. Goethe admiraba el "Libro del Cabús" de Kai Ka'us, traducido por H. F. von Diez en 1811 (Goethe, *Werke,* V, pp. 294 *ss.).* R. Levy publicó en 1951 una nueva traducción con el título *A mirror for princes. The Qubus Nama by Kai Ka'us ibn Iskandar.* En esta obra se recomiendan (p. 182) las siguientes figuras retóricas y formas métricas: *paronomasia, parallelism, antithesis, balance, simile, metaphor, duplication, refrain, pairing, coupling, equipoise, quotation, allusion, rhymed prose,* etc. Consúltense además los excelentes estudios de G. von Grunebaum, autor de *Medieval Islam,* Chicago, 1947.

[78] Cf. Carl Brockelmann, *Geschichte der islamischen Völker und Staaten,* Munich y Berlín, 1939, pp. 173 y 180-181.

[79] Sus *Poemas arábigoandaluces* aparecieron en 1930 en Madrid. Cito por esta edición. Nueva edición, aumentada, en Buenos Aires, 1940. Cf. Dámaso Alonso en la revista *Escorial,* III, 1941, pp. 139 *ss.* [Véase también, del mismo Dámaso Alonso, "Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina", en sus *Ensayos sobre poesía española,* Madrid, 1944, pp. 29-67.]

cuidado en la escritura y en la caligrafía. La escritura árabe puede proporcionar al conocedor goces estéticos que no tienen paralelo en nuestra escritura. El orientalista alemán Julius Euting (1839-1913) solía decir que un *elif* bien torneado podía entusiasmarlo más que una *madonna* de Rafael, aunque para percibir la nobleza formal de la escritura árabe se requería haber hecho muchos intentos de imitar a los grandes maestros.[80]

Basta echar una ojeada a las *Mil y una noches*[81] para comprender la importancia que en el Islam tenía la escritura.[82] Un príncipe dice *(ed. cit.*, I, p. 138):

> Leí el Corán siguiendo un centenar de tradiciones...; estudié la astronomía y las obras de los poetas... La hermosura de mi letra superaba a todos los escribas, y mi fama se extendió por todos los países.

Un mono letrado (que, según Littmann, es reminiscencia del antiguo dios egipcio de la escritura, Thot, a quien se solía representar en figura de mono) escribe, infatigable, cuarteta tras cuarteta: una en letra cursiva, una en letra delgada, una en letra vertical, una en letra monumental redonda, una en letra grande notarial y otra en letra grande de adorno (I, pp. 157-158).

Este interés por la escritura se manifiesta en gran número de metáforas, de las cuales sólo daré algunos ejemplos. Inculcar algo es "punzar con un buril en el interior del ángulo del ojo". Expresión ponderativa: "La muerte de este jorobado debería anotarse con letras de oro líquido" (I, p. 436). El libro del destino: "El cálamo lo registró en el libro del tiempo, lo que Alá ordena tiene su eternidad" (I, p. 528). La hermosura como caligrafía (V, p. 107): "El vello de sus mejillas escribía con letra de perlas y ámbar dos versos pintados con azabache sobre manzanas finas".

[80] *Apud* Georg Jacob, *Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland*, Hannover, 1924, p. 13. Cf. Ernst Kühnel, *Islamische Schriftkunst*, Berlín y Leipzig, 1942, y la reseña de este libro por Enno Littmann en *Deutsche Literaturzeitung*, 1943, p. 127.

[81] Seguimos la traducción alemana de Enno Littmann, *Die Erzählungen aus den tausend und ein Nächten*, 6 vols., Leipzig, 1923-28.

[82] El gran aprecio en que se tiene la escritura en el Islam está relacionado con el hecho de que el mahometismo tiene su "libro sagrado". La santidad del *Corán* se toma mucho más "al pie de la letra" que la de la Biblia entre nosotros. Esa santidad influye en todo el mundo de la escritura. Hay en el Islam una interpretación "filosófica" del alfabeto (Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, París, 1922, p. 80). La mística sufí de la escritura predica *l'extinction de la totalité de l'être dans l'identité du point* (A. Allawi, en la *Nouvelle Revue Française*, mayo de 1939, p. 897).

De Nizami (1141-1202), H. Ritter trae los siguientes ejemplos:

> El copista de la revelación de la ley, la rosa, escribió con agua de vida el fallo de sangre de las anémonas.

Lo cual significa: "Cuando la rosa comienza a florecer, es que ha pasado el tiempo de la anémona roja". Y también:

> Cuando Shirín agita sus hermosas manos, parece estar firmando continuamente sentencias de muerte en contra de sus infelices pretendientes. Para firmar la orden que matará a los hombres, tiene en sus manos diez cálamos [los diez dedos].

El *Iskender-Nâme* ("Libro de Alejandro") de Nizami comienza con una invocación a Dios, en la cual se lee este verso: "Tu pluma es la sabiduría; tu libro, el mundo." En el mismo siglo XII, Abenhayún celebra en Sevilla la hermosura de su amada con metáforas tomadas de la escritura *(Poemas arábigoandaluces, ed. cit.*, pp. 47-48); la muchacha es blanquísima, pero tiene unos lunares en las mejillas; y el poeta le dice:

> "¿Es que toda esa blancura representa todos tus favores, y esos puntos negros [illegible] de tus desdenes?"
>
> Me contestó: "Mi padre es escribano de los reyes y, cuando me he acercado a él para demostrarle mi amor filial,
>
> temió que descubriese el secreto de lo que escribía, y sacudió la pluma, rociándome el rostro de tinta."

Los rubios cabellos de una hermosa "dibujan un *lam* en la blanca página de su mejilla, como oro que corre sobre plata" (p. 64). La caligrafía sirve también a la alabanza de los guerreros: "Las lanzas puntuaban lo que escribían las espadas; el polvo del combate era la arenilla que secaba el escrito y la sangre lo perfumaba" (p. 92).

No hay que considerar estas imágenes y metáforas como producto de una fantasía espontánea; la poética y la retórica árabes las habían fijado y clasificado rigurosamente. El profano podrá informarse acerca de ello en el libro de A. F. Mehrens, *Rhetorik der Araber* (Copenhague, 1853). En él leemos, entre otras cosas, que la metáfora puede ser "natural y fácil de entender, o bien extraña y difícil", y que a la primera se la considera "poco hermosa" (pp. 28-29). Se nos dice, además, que hay una figura

retórica que puede llamarse de la "hermosura de las ideas en la explicación" (p. 117); consiste en "tratar de motivar algo que se ha dicho, dando una razón no real, sino ficticia, que contenga una idea bonita o ingeniosa". ¿No corresponderá a esta receta la explicación que de sus lunares da la hija de un escribano de Sevilla? Esos refinamientos, esos conceptos rebuscados son, por lo demás, característicos de la poesía española. Ya Goethe percibió esta conexión; en 1816 escribía a Gries, traductor alemán de Calderón: "Mi permanencia en el Oriente me hace aún más querido al admirable Calderón, que no niega su cultura árabe." Esta idea pasó al *West-östlicher Divan:*

Herrlich ist der Orient
übers Mittelmeer gedrungen;
nur wer Hafis liebt und kennt,
weiss, was Calderon gesungen.[83]

En la historia de las literaturas modernas, el Siglo de Oro español sobresale por la plenitud y galanura de sus metáforas (entre ellas las referentes a la escritura y al libro). Este hecho puede explicarse, en mi opinión, por dos razones: en primer lugar, por la influencia de la poesía medieval latina (mucho más fuerte en España que en otras partes), y en seguida por la comunidad cultural de muchos siglos entre la España cristiana y la España musulmana.[84] Sólo en España pudieron confluir y mezclarse el estilo ornado de la literatura latina medieval y el estilo oriental; ambos contribuyeron a la creación de ese juguetón manierismo de España que se llama gongorismo y conceptismo. He aquí unos cuantos ejemplos de Góngora. Las grullas forman caracteres alados [85] en el papel diáfano del cielo *(Soledad I,* vs. 609-

[83] "Esplendorosamente pasó el Oriente por el Mediterráneo; sólo quien ame y conozca a Hafiz sabrá lo que cantó Calderón."

[84] Nos permitimos recordar que en España la caligrafía siguió floreciendo mucho tiempo después de la invención de la imprenta. Pedro de Madariaga escribía en 1565 su *Honra de escribanos;* Calderón compuso un soneto sobre el arte de escribir, dedicado a su amigo el calígrafo José de Casanova (impreso en E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, 1924, p. 59, nota). Parece no haberse notado que Calderón parafrasea en ese soneto el pasaje de San Isidoro sobre las letras, citado *supra,* p. 438; es un testimonio más de la supervivencia de la Edad Media latina en el Siglo de Oro.

[85] Góngora renovó aquí un antiguo "concepto": las grullas forman, al volar, la Λ griega. El último en decirlo había sido Claudiano, *De bello Gildonico,* I (= XV), 477. La Edad Media aprovechó también la idea: Arnulfo, *Delicie cleri (RF,* II, p. 242, vs. 780-781). Pero Claudiano sólo hablaba de letras; Góngora añade el

618). La golondrina escribe en las hojas de un árbol la infame acción de su cuñado Tereo. De la flecha del Amor saca el poeta una pluma para escribir en alabanza de una dama. Con su pluma, el autor de una historia de los papas eterniza al divino clavero sobre las tablas de bronce de la historia. Las tablas en que la posteridad leerá las hazañas de un gran navegante no son de bronce, sino dos mares, etc.[86]

Lope de Vega, a quien tantas veces se ha calificado de genio "popular", abunda en metáforas de la escritura, y de las más refinadas. Todo lo creado escribe: el mar escribe cartas con la espuma; la aurora escribe con rocío en las hojas de las flores; el labrador traza, con su arado, líneas que abril contempla y mayo lee; los guantes son escritura para el amante que los recibe; la noche es secretaria de los billetes secretos del Amor, y un caballero herido en su honra responde con sola una hoja a todo un libro de ofensas, frase en la cual juega el poeta con el doble sentido de *hoja:* la del libro y la de la espada.

Gracián emplea la misma palabra en otro juego de palabras y de ideas: los viajeros de su novela alegórica ascienden dificultosamente del verano de la juventud al otoño de la "edad varonil"; trepan sudando por la empinada cuesta, estéril de flores, aunque no de frutos; los árboles tienen más frutos que hojas, "contando las de los libros".[87] Son los frutos de la experiencia, superiores en valor a las "hojas" de los libros. Gracián quita su valor al "libro de la naturaleza" por el hecho de que no contiene sino "hojas". Supera aquí un tópico ya desgastado.

En la lengua poética de Calderón aparecen cerca de cuarenta conceptos tomados de la escritura y del libro.[88] También en su obra todo escribe: el sol en el universo, la nave sobre las olas, las aves sobre las tablas del viento, un náufrago en el azul papel del cielo, o en las arenas del mar. El arcoiris es la raya que traza una pluma; el sueño, un borrador; la muerte, la firma al pie del documento de la vida, firma que los mártires escriben con su

---

papel. Cf. también Eunice Joiner Gates, *The metaphors of Góngora,* Filadelfia, 1933, p. 47.

86 Estos y otros ejemplos se encuentran en Ernst Brockhaus, *Góngoras Sonettendichtung* (tesis), Bonn, 1935, p. 212.

87 *El Criticón,* ed. M. Romera Navarro, II, p. 19.

88 Véase Irmhild Schulte, *Buch- und Schriftwesen in Calderóns weltlichem Theater* (tesis), Bonn, 1938.

sangre, en letra roja (como en la Edad Media latina).[89] Las hazañas heroicas se escriben con letra dorada en las tablas de diamante de la fama, o bien se graban con la punta acerada del tiempo. De la esfera de los documentos toma Calderón expresiones como "traslado fiel", "fiel traducción", "registro", y suele aplicarlas también a los hombres. El libro, en fin, es símbolo de la sabiduría, y en este sentido se puede llamar a Cristo

> ...el libro soberano
> de la ciencia de las ciencias,

y Calderón explica por qué.[90] También llama libro al universo. El cielo es un libro encuadernado, que tiene once hojas de zafiro (las once esferas).

Los ejemplos anteriores nos muestran el estilo poético de Calderón, descrito por Goethe con estas palabras:

> El poeta está en el umbral de la cultura más refinada; ofrece una quintaesencia de la humanidad. Shakespeare, en cambio, nos brinda el racimo pleno, maduro, cortado de la vid; podemos gozarlo a nuestro sabor, uva tras uva, podemos exprimirlo, pisarlo, catarlo o sorberlo —mosto o vino—: siempre nos sentiremos confortados. En Calderón ocurre otra cosa: nada queda por hacer al espectador, nada se deja a su elección y albedrío; recibimos espíritu de vino, destilado, extraordinariamente depurado, fortalecido con más de una especia, atenuado con materias dulces; debemos tomar la bebida tal cual es, como estimulante sazonado y precioso, o bien rechazarla.

Conviene añadir otra importante observación que hace Goethe. Un estudioso del lenguaje metafórico de la poesía oriental, dice,

> se convencerá fácilmente de que en ella no tiene cabida eso que llamamos "gusto", ni existe la distinción entre lo conveniente y lo inconveniente. No es posible separar sus virtudes de sus defectos; éstos y aquéllas se determinan y originan mutuamente, y hay que aceptarlos sin censuras ni regateos. Nada es más insoportable que ver cómo Reiske y Michaelis ponen a esos poetas por las nubes, para tratarlos en seguida de ingenuos escolares.

[89] El escribir con sangre pasó del manierismo español al clasicismo francés. En el *Cid* de Corneille, Jimena dice: *Son sang sur la poussière écrivait mon devoir,* verso imitado de Guillén de Castro: "Escribió en este papel / con sangre mi obligación."

[90] Ya hemos visto a Cristo como libro en Hugo de San Víctor.

Ahora bien, esto mismo puede decirse del manierismo de Góngora, de Lope, de Calderón. Ojalá lo tuvieran en cuenta los zoilos actuales. Sólo en la antigua Atenas y en el Londres de la reina Isabel ha habido un teatro tan nacional y popular como el del Siglo de Oro español. El público de Madrid, aficionado a los espectáculos, comprendía y saboreaba el estilo manierista de un Calderón; sus remotas imágenes y metáforas venían acarreadas por la corriente de una lujosa retórica que halagaba los oídos de todos, aun los de la gente del pueblo; los hombres menos educados se deleitaban en los juegos de ideas y de palabras de los "conceptos". Las metáforas de la escritura y del libro, ya lo hemos visto, habían sido casi siempre patrimonio de las clases cultas, cuando no letradas. Calderón volvió a darles popularidad; al mismo tiempo, las llevó a su último apogeo dentro de la poesía occidental.

Quisiéramos hacer mención aquí de una metáfora de la escritura que los alemanes debemos a la cultura arábigo-española: la cifra. La palabra proviene de la voz árabe *çifr*, que significa 'vacío', y que en el sistema numeral de los árabes es designación del cero.[91] Desde mediados del siglo XII, la palabra aparece en latín bajo la forma *cifra* o *cifrus*, y luego en las lenguas romances. Ahora bien, sabemos que en la historia de la cultura alemana, desde Hamann, Herder *(Älteste Urkunde des Menschengeschlechts)* y Winckelmann hasta Novalis, Baader *(Sämtliche Werke*, XI, p. 149) y el joven Ranke,[92] es muy común la metáfora de la "escritura cifrada" *(Chifferschrift)*, aplicada a la naturaleza, al mundo, a la historia, a la figura humana, etc.; con el mismo sentido se emplea también la expresión "escritura jeroglífica" *(Hieroglyphenschrift)*. Eduard Spranger, Franz Schultz y Oskar Walzel se han ocupado del tema;[93] de ellos, sólo Spranger estudia el origen de ambas metáforas; las deriva de Shaftesbury, aunque sin haberlas encontrado en su obra.[94] Por lo visto, estos

[91] La palabra está documentada en Du Cange y en Leo Jordan, *Archiv für Kulturgeschichte*, III, p. 158, donde también se estudia la evolución semántica del término en las lenguas romances hasta 1500.

[92] *Zur eigenen Lebensgeschichte*, pp. 89-90.

[93] Spranger, *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*, Berlín, 1909, pp. 153-182; Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, Stuttgart, 1935, I, pp. 43-45; Walzel, *Poesie und Nichtpoesie*, Francfort, 1937, pp. 70-71.

[94] Spranger aduce en apoyo de su tesis un pasaje de Shaftesbury donde dice que en el mundo parece que leemos a Dios "en caracteres". Pero *characters* significa en inglés 'letras'; lo que aquí tenemos es, pues, sólo una variante del "libro del mundo".

investigadores no han caído en la cuenta de que las dos metáforas provienen de la cultura renancentista española e italiana. Digamos sobre esto unas cuantas palabras. En el "otoño de la Edad Media" fueron muy populares en Francia los lemas o motes, que solían explicarse por medio de emblemas.[95] Las campañas militares de Carlos VIII y de Luis XII llevaron esa moda a Italia, hecho de gran importancia para su ulterior evolución. Desde comienzos del siglo XV, los humanistas italianos habían comenzado a interesarse por los jeroglíficos egipcios y por la creación de nuevos jeroglíficos, esto es, imágenes sin palabras (el principal ejemplo son los *Hypnerotomachia Poliphili)*. La moda de los lemas confluyó en Italia con la de los jeroglíficos, y ambas proliferaron exuberantemente en forma de emblemas y de "empresas". Entre los grandes hombres que se interesaron por los jeroglíficos y los emblemas se cuentan Leon Battista Alberti, Mantegna, Poliziano, Marsilio Ficino, Erasmo, Reuchlin, Pirkheimer, Durero, Tasso, Rabelais, Fischart. El emblema es un "símbolo" acompañado casi siempre de texto. Los *Emblemata* (1531) del jurista Andrea Alciati se hicieron clásicos, y se divulgaron en más de ciento cincuenta ediciones. La *impresa* (aquello que se quiere "emprender", la máxima personal que el caballero elige) consta igualmente de una imagen y un lema. No cabe, pues, separar el emblema de la "empresa". La obra más importante sobre esta última es el *Dialogo delle imprese militari e amorose* (1555) de Paulo Jovio. También en España se acogieron con entusiasmo los emblemas,[96] sobre todo en el siglo XVII. En España —y esto es importante para nuestro objeto— la parte gráfica de una empresa y de un emblema se designa con el nombre de *cifra*, y el dicho explicativo con el nombre de *mote* o *letra;* el emblema

95 Sobre esto, véanse los siguientes estudios: Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* XXXII, 1915). Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance,* Leipzig, 1923: Mario Praz, *Studi sul concettismo,* Milán, 1934 (libro publicado más tarde en inglés con el título *Studies in 17th century imagery,* Londres, 1939); de Praz son también los artículos *emblema* e *impresa* en la *Enciclopedia Italiana* (Treccani). J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media,* trad. J. Gaos, Madrid, 1930, II, p. 135.

96 Volkmann y Praz no conceden suficiente atención a España. Los *Emblemas* de Alciato se imprimieron en España a partir de 1549. Véanse además los datos que trae V. García de Diego en la introducción a Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe... en cien empresas,* col. *Clásicos castellanos,* Madrid, 1927, I, p. 23. En Gracián *(El Criticón,* I, p. 143) el hombre sabio estudia en el libro del mundo la perfección divina, "en cifras de criaturas".

se llama también *jeroglífico*. La "escritura cifrada" y los "jeroglíficos" aparecen yuxtapuestos en muchísimos pasajes de Calderón, y también, muy a menudo, en la literatura teológica. La yuxtaposición sólo pudo haber llegado a Alemania a través del barroco español.

Volvamos una vez más a Goethe. En las *Cosas memorables del Asia (Denkwürdigkeiten von Asien)* (1811-1815) de Heinrich Friedrich von Diez, Goethe encontró el siguiente poema místico de Nishani, alto funcionario de la corte de Solimán, el famoso sultán que en 1529 sitió a Viena:

> En cuanto al arte del amor, leí con aplicación extremada los muchos capítulos de un libro en que abundaban textos sobre la pesadumbre y párrafos sobre la separación. En él venían abreviados los capítulos que tratan de la unión de los enamorados, pero las explicaciones acerca del dolor no tenían cuento ni medida. ¡Oh, Nishani! Quizá el Maestro del Amor te condujo así al camino verdadero. La respuesta a las cuestiones insolubles sólo es privilegio del Amado.

Según observa Ernst Beutler,[97] ésta es la experiencia típica de que hablan todos los místicos: el gozo de la plenitud de Dios y el dolor de estar separados de Él. "Nishani —Goethe confunde el nombre con el del poeta persa Nizami— deja, con piadoso abandono, que Dios mismo (el «Maestro del Amor», el «Amado») libere al alma de esta tortura." Goethe, por su parte, volvió a encauzar el poema místico hacia el amor terreno, convirtiéndolo en vehículo de sus sentimientos por Marianne von Willemer ("Libro de lectura", en el "Libro de amor" del *Diván)*. En su *Diván*, Goethe jugó además con las "cifras" orientales, derrochando ingenio y musicalidad. La relación vital de Goethe con el escribir, con la escritura, la caligrafía y los libros en general sería tema digno de todo un estudio.

Concluímos nuestra peregrinación en la época de Goethe. Es cierto que también en el siglo que ha transcurrido desde entonces se encontrarían ejemplos de metáforas de la escritura; pero ya no se trata de una "relación vital" uniforme y consciente; no puede serlo, pues la ilustración ha minado la autoridad del libro y la civilización técnica ha transformado todas las condiciones

[97] En su edición del *Diván* de Goethe *(Goethes Westöstlicher Divan herausgegeben und erklärt,* Leipzig, 1943, p. 421).

vitales. A pesar de ello, seguirán siendo válidos para siempre los versos de Gottfried Keller:

Es ist ein weisses Pergament
die Zeit, und jeder schreibt
mit seinem roten Blut darauf,
bis ihn der Strom vertreibt.

El tiempo es blanco pergamino,
y el hombre escribe, en cada hoja,
con tinta que es su sangre roja,
hasta que lo hunde el torbellino.

Se terminó de imprimir
este libro,
Literatura europea y Edad Media Latina
(Tomo I)
El día 27 de marzo de 1995
en los Talleres de AGISA
(Artes Gráficas Iberoamericanas, S.A.),
C/ Tomás Bretón, 51 - 28045 Madrid
Edición preparada por el
Departamento Editorial
del F.C.E. México

ERNST ROBERT CURTIUS

LITERATURA EUROPEA Y EDAD MEDIA LATINA

El Fondo de Cultura Económica enriquece su sección de Lengua y Estudios Literarios con la versión castellana de este libro, obra maestra del gran investigador y crítico Ernst Robert Curtius y uno de los estudios más valiosos que se han publicado en nuestros tiempos sobre el conjunto de la literatura europea.

Curtius, alemán del Rin, está espiritualmente muy cerca del mundo románico. Y, para él, la Romania es el alma de Europa. La cultura europea es un todo orgánico, nutrido por una corriente vital que arranca de Grecia y Roma y que se mantiene con vigor y se renueva con originalidad a lo largo de la Edad Media. En los diez siglos que hay entre la «decadencia» de la literatura romana y la aparición de la Divina Comedia *florece una extraordinaria y variadísima literatura escrita en latín —mal conocida por algunos, desdeñada por otros, mal interpretada a menudo—, que Curtius conoce y ama como muy pocos en nuestros días. Este* lungo studio y grande amore *le ha hecho ver en la literatura medieval, escrita por hombres de todas las naciones europeas, una unidad compleja pero armónica, animada por un solo hálito; la ve como vio Goethe la catedral de Estrasburgo, «una y viva, creada y desplegada, no hecha con pedazos o remiendos».*

Cubierta: Ruiz Angeles. Ilustración: *Le Cardinal Hugues de Lusignan*